اختيار وتقديم

عصام محفوظ

عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم



شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

عشرون روائيا عالميا

يتحدثون عن تجاربهم

شركة المطبوعات للتوزيع والنشر

شارع جان دارك - بناية الوهاد

ص.ب: ٨٣٧٥ - بيروت - لبنان

برقيا: انكلسامس

تلفون: ٣٥٠٧٢٢ - ٣٥٠٧٢١

تلفون وفاكس: ٦٠٢٠٢٩ - ٣٥٣٠٠٠ (٩٦١١)

الطبعة الأولى ١٩٩٨

تصميم الغلاف: عباس مكي

الاخراج الفني: منى التالى

عشرون روائياً عالمياً
يتحدثون عن تجاربهم

اختيار وتقديم

عصام محفوظ

المقدمة

«الحديث المباشر يكسر الحاجز بين القارئ والمؤلف»

(اللن - روبه غرييه)

تغصّ واجهات المكتبات في العالم العربي بالترجمات الروائية المعاصرة، حين تنحسر الفنون الكتابية الاخرى. وليس ثمة مفارقة، لأن الرواية جزء من الحياة اليومية للناس. فأي مجتمع يملّ الاستزادة من الأخبار؟ فكيف إذا كانت أخباراً غير عادية، وبأسلوب مشوّق؟

عندما انتشرت في الأوساط الثقافية أقوال، للاستهلاك الاعلامي، عن موت الرواية، تصدى الناقد التشيكي، ميلان كانديرا، فقال ان الرواية لا تموت في العالم. واذا ثمة موت، فإن العالم هو الذي يموت وليس الرواية، لأن الرواية صورة هذا العالم.

لعل الذي مات نمط معين من الرواية كان اعتاده الجمهور الكبير. وهذا أمر طبيعي؛ فالرواية، لالتصاقها الوثيق بحياة الناس، تطورت أشكالها تبعاً لتطور نظرة الانسان الى عالمه، وتعدد الجوانب في تطلباته المتزايدة مع كل ارتفاعات هذا التطلب ومهاويه.

الرواية تجهد ان تكشف دوماً للقارئ الاسرار التي هي منه. ومع ذلك، فإنه يتمتع باكتشافها عبر الرواة الموهوبين في اعادة تصنيعها قبل اعادتها إليه.

ولأن ادوات المعرفة ازدادت تعقيداً، مع ازدياد تعقيد المعرفة، فإن القارئ يقف مبهوتاً مشوشاً، وهو يحاول الدخول الى بهو الرواية، امام تعدد ابوابها، متخوفاً ان يخطئ الباب، حين كل الابواب تفضي اليه.

لكن هذا التشوش وكذلك البلبلة اللذين ينتابان ذهن القارئ غير المختص، ازاء الرواية المعاصرة، يدلان على الشغف المستمر، وربما المتزايد، بالرواية، مع غصة الشعور بأنه قد لا يكون دخل من الباب الصحيح الى حيث ينتظره السر الذي سيودعه إياه مؤلف الرواية.

وإذ يلجأ القارئ غير المختص الى النقد لينوّره، يجد ان هذا النقد، الذي تطور اسلوبه مع تطور أشكال الرواية، لا يسهّل عليه الأمر، بل يصعبه.

لذلك كانت فكرة هذا الكتاب تتجاوب مع الروائي ألان ـ روب غرييه، الذي يقول، في صدد سوء التفاهم القائم بين المؤلف والقارئ: «ان الحديث المباشر مع المؤلف يكسر الحاجز بينه وبين القارئ». فالقارئ مستعد دوماً ان يصدق المؤلف وليس الناقد، سواء في ما يتعلق بسيرة المؤلف أو بموقفه او بتجربته الفنية.

ولتحقيق هذه الفكرة، اغتنمت متابعتي، كجزء من عملي الصحافي، للاحاديث التي كان يجريها الصحافيون مع مشاهير روائيي هذا العصر؛ فاخترت ابرز محطات هذه المتابعة، في العقدين الاخيرين، لأضع امام القارئ موسوعة مصغرة لنخبة من هؤلاء الروائيين الذين تتوافر رواياتهم في المكتبة العربية، لتعريف القارئ بهم عبر حديثهم، غير المباشر، اليه، لأن الصحافيين الذين يعقدون هذه الاحاديث انما يطرحون على الروائيين كل الاسئلة التي تخطر ببال القارئ. وبقدر ما يصبحون أليفين له، يسهل عليه فهم اعمالهم. وان كنت اضطر احياناً ان اعرض للقارئ، بعد الاحاديث، نماذج من هذه الاعمال، عندما تقتضي الحاجة استكمال الصورة.

قبل ان اترك القارئ مع المؤلفين وجهاً لوجه، سأحاول ان ألخص له، في أسطر، تطورات المسيرة الروائية.

تميزت مسيرة الرواية المعاصرة، منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن، بظهور تيارين جديدين: اولهما ظهر في اوروبا وسمي: «تيار الرواية الجديدة»، وارتبط باسم ابرز رواده الفرنسي ألان ـ روب غرييه، حيث الأشياء صارت تتقاسم البطولة مع شخصيات الرواية، تبعاً لتضخم أهمية الأشياء في حياة الانسان المعاصر.

أما التيار الثاني، فظهر في أميركا اللاتينية، وعرف بتيار «الواقعية السحرية»، وارتبط

باسم ابرز رواده الكولومبي غبريال غارسيا ماركيز. وهذا التيار هو باختصار عودة الى الحكاية الشعبية باسلوب العصر.

وهذا لا يعني ان النتاج المعاصر السائد، انقسم بين هذا التيار وذاك، بل تأثر بهما، كما تأثر برائدين في مطلع القرن: الإيرلندي جيمس جويس، صاحب تيار اللاوعي او المونولوغ الداخلي، والتشيكي فرانز كافكا، صاحب الجو الكابوسي، حيث ترعرع ما سمي تيار العبث.

وإلى جانب التيارين الجديدين، وجذورهما الأولى مطلع القرن، برزت ظاهرتان روائيتان لافتتان:

ظاهرة الرواية البوليسية التي لم تزدهر في أي تاريخ كما ازدهرت الآن، بل تغلغلت في مختلف الموضوعات والاساليب الحديثة، بما في ذلك الرواية السيكولوجية.

والظاهرة الثانية هي انتشار رواية العلم - الخرافي، التي ساهمت السينما في طغيانها.

ومع ذلك، فإن التيار الغالب في النتاج الروائي المعاصر، ظل خارج التصنيف بقدر ما تتفاعل فيه كل التيارات معاً، بما في ذلك تيارا الواقعية والطبيعية اللذان اكتسبا صفة جديدة مختلفة: الموضوعية. ولم يخرج من هذه القِدر العظيمة، التي تغلي بكل التيارات القديمة والحديثة، سوى تيار «الواقعية الاشتراكية».

واذا ثمة ما يستحق ان أضيفه هنا، فهو ان المكان الأبرز للغليان بهذه التيارات المتصارعة والمتفاعلة: الولايات المتحدة الاميركية. ربما لأن هذا المجتمع الذي ينقصه التاريخ هو، على حد تعبير جان بوديلار: «أكبر مجتمع بدائي في عصرنا»، والأقدر من غيره على تشرب واستيعاب كل الجديد في كل مكان.

عصام محفوظ

غبريال غارسيا ماركيز

«أخلاقيتي، ككاتب، هي النقد»

غبريال غارسيا ماركيز

قد لا يكون ماركيز مبالغاً عندما يقول إنه يسعى إلى أن يكون الروائي الاول في العالم، بل اعتقد انه اليوم هو الأول، إذا عرفنا ان كل رواياته واقاصيصه وحكاياته تنقل، فور صدورها بالاسبانية، إلى كل اللغات الحية في الوقت نفسه.

لقد مهر ماركيز الرواية العالمية بهزة نقلت الميزة، التي اختص بها ادب اميركا اللاتينية، إلى كل مكان.

قيل فيه وفي ادبه الكثير. لكن ماذا يقول، هو نفسه لقارئه، عن عالمه الروائي، وعن العالم بعامة، كشاهد مميز على عصره؟

هنا مقتطفات من احاديث عديدة أجريت معه، صغتها في حديث واحد. يليها، لاستكمال الصورة، نموذجان من فنه الروائي: الأول كيف يقتبس ماركيز التاريخ في روايته «الجنرال في متاهته»؛ والثاني كيف يخلق ماركيز التاريخ في روايته «عن الحب وشياطين أخرى»، آخر اعماله وأجملها.

ماركيز يتحدث

☐ كيف حدث أن انصرفت كلياً الآن إلى كتابة القصة القصيرة؟

- ان للقصص التي اصدرها الآن حكاية طويلة. عندما كنت اعيش في برشلونة، كان عليّ، لأحضر فيلماً مشهوراً ان اشترك في رحلة جماعية الى المكان الذي يعرض فيه. اذكر مثلاً فيلم «آخر تانغو في باريس»، الذي تخلل الرحلة إليه إقامة في فندق، ووجبات طعام

ليوم كامل. والشبان اليوم سوف يستغربون الامر. لكن جيلي كان يرى في الفيلم حدثاً يستحق الجهد، وكنت ادون على دفتر حبكات قصص، او قصصاً كاملة. ثم كان انشغالي بكتابة رواية «خريف البطريرك». وعندما تفقدت الدفتر، لم اجده. لكنني، قبل وقت قصير، حين كنت في مكسيكو اوضب اوراقي لنقلها الى كولومبيا، وجدت شذرات فالتة على قصاصات تحمل بعض حبكات تلك القصص او افكارها. فوجدت نفسي منهمكاً باعادة كتابتها. وانا، إذ اكتبها اليوم، فهذا، بالطبع، يعني انها ستحمل اكثر مما كانت ستحمله اثناء كتابتها الاولى. فانا اغنى تجربة اليوم، عدا ان استذكاري لتلك الفترة، يجعلني اضع القصص في اجواء هي مزيج من الماضي والحاضر.

☐ هل يعني أنك وجدت نفسك اكثر في القصص؟ ومع الشهرة تتمتع بها اليوم ألم يحدث أنك نسيت الشخص الذي كنته؟

ـ انا لم اجد نفسي من جديد، لأنني لم اضيع نفسي قط، كما لم انس ما كنته. كل ما في الامر انني اكتسبت افقاً جديداً في النظر الى نفسي، وهذا مهم.

☐ في كل رواياتك شخص دائم الاندهاش مما يجري. البعض يقول ان هذا الشخص هو انت. فاذا صح القول، فمن اين لك هذه القدرة الدائمة على الاندهاش؟

ـ هذا تأثير الصحافة: فالصحافة حكاية تدهش. والقصة ليست مهمة ما لم تثر الدهشة. والصحافة رواية ما حدث للآخرين. ويجب ان يكون هذا الحدث غير عادي لتتناوله الصحافة. والحدث يتطلب الراوي الذي ينفعل به، وينقل انفعاله الى القارئ. ان الدهشة هي الدافع لكتابتي، من دونها لا استطيع ان اكتب. وهذا ما يحفظ القدرة على الاستمرار في الكتابة. في صفي بمعهد السينما، يتحلق بضعة طلاب حولي امام آلة تسجيل لنخترع قصة. وبعد قليل من الارتباك، يلتقط احدهم اشارة ما، ويشرع في سرد قصة، كأنها كانت موجودة. وهو لا يفعل سوى اعادة صياغتها. فالقصة تولد هكذا من الاندهاش، ومن الرغبة في الادهاش.

☐ هل درست العديد من الطلاب في مدرسة السينما؟

ـ العديد. لأنني اتذكر نفسي، عندما كنت في عمرهم، انني كنت، اذا دارت فكرة قصة في رأسي، لا اعرف ماذا افعل. ولم يكن هناك من يساعدني. إسمع كيف يحدث مثل هذا:

ذات يوم، بدأ أحد طلاب صفي انطلاقة لقصة ولم يعرف كيف يكملها. ولقد روى الانطلاقة على الشكل التالي:

«في قرية حدودية حيث الغبار والسكينة والحر وصياح الديكة، تتوقف سيارة ليموزين انيقة، وتترجل منها سيدة في غاية الاناقة، وجميلة أيضاً. ثم تتوجه الى دكان ككل دكاكين تلك القرى، وتخرج من حقيبتها ورقة ملفوفة، فيلمح صاحب الدكان فيها غبار الذهب...».

وهنا يتوقف الطالب؛ وتبدأ رؤوس زملائه تعمل لتكملة القصة. فيقول أحدهم: ولم لا يكون مع السيدة بيضة من ذهب، فيسأل آخر «كم تزن بيضة من ذهب؟»

ويسود الصمت، لأن القصة لم تقلع هكذا. فأتدخل انا لاقول ان الشيء المثير في مثل هذا الموقف ان تكون البيضة حقيقية، وليست من ذهب. ويجب ان نرى ذلك عندما يكسر صاحب الدكان البيضة فينزل الصفار والزلال. يمكن من هذه المفارقة إذن ان نتسلى بتصوير ساعة من فيلم قصير.

وهنا عندي ملاحظة نتيجة خبرتي، وهي ان من الخطورة ان نشدد على منطقية قصة مبنية على قدر كبير من اللاوعي. ان اختلال التوازن بين الوعي واللاوعي، يفقد القصة شحنة الاثارة. لذا من الضروري قياس هذه المعادلة بالمليمتر. وغالباً ما كان الناشرون ينتزعون المخطوطات من يدي لانني كلما اعدت القراءة عدت الى التنقيح. ان اي عمل دائماً غير كامل. يقال ان الكاتب لا ينهي روايته، ابداً. لكنه يتخلى عنها، وهذا يصح في حالتي.

❏ هل تشعر بسيادة مطلقة على نصك انطلاقاً من هذا الشعور الدقيق بالفوارق؟

- ابداً، بل انا أسيّر نصي.

❏ اذن ماذا تعمل؟ هل تتساهل مع النص؟

- احاول ان افعل كل ما في وسعي.

❏ ماذا تقصد «في وسعك»؟

- احاول ان اكون افضل كاتب في العالم. لانك اذا لم تستطع ان تكون الكاتب الاول، فليس ثمة اهمية إذا كنت الثاني او العاشر. انني احاول ان اقوم بما لم يستطع غيري ان يسبقني اليه.

عندما اجلس للكتابة، احاول ان اتفوق على سرفانتس، وإلا فإنني اكون كررت سرفانتس.

***

«الحب في زمن الكوليرا»

□ عندما نشرت روايتك «الحب في زمن الكوليرا»، فوجيء قراؤك بهذا التبدل في طبيعة موضوعاتك. فكيف تفسر ذلك، خاصة وأنك لم تخصص اياً من اعمالك الروائية السابقة لموضوع الحب؟ فكيف بالحب في الشيخوخة؟

- كنت بدأت هذه الرواية قبل نيلي جائزة نوبل للآداب. وانجزت الفصل الاول منها. لكن للجائزة سلبياتها، ومنها اهداري سنتين بسبب ما يترتب على صاحب الجائزة من اعباء. وعندما عدت الى الفصل الاول الذي كتبته، قبل سنتين، كان عليّ ان امزق الصفحات وابدأ من جديد.

واعتقد ان الحب يظهر، في اي سن. انه «الروح السليمة في الجسم السليم». عندما تكون الروح منطلقة، يتبعها الجسم بالحيوية نفسها، والعقل التوافقي لا يقبل هذه البديهة. والاسئلة حول الرواية كانت عن الموت الذي يقترب «الحبيبان» منه. اسئلة تعبر عن قلق شخصي تجاه الظاهرة. فأنا أرى الموت، عادة، بفقدان الحياة لمبرراتها. ويتمثل الموت للإنسان، عندما يستسلم الانسان له.

ان حب فرمينا لا يختلف، وهي في السبعين، عن حبها وهي مراهقة. ان الحب مثل اي هوى انساني. وكلما رغب الانسان في شيء فهو يحققه، لأن الزمن ليس ابدياً له.

□ هل فرمينا وفلورنتينو يشبهان والديك؟

- ربما استعنت بقصة خطبتهما، لأفهم العلاقة الاولى بين بطلَيْ كتابي. أما العلاقة الاخرى، أي قصة حبهما في زمن الشيخوخة، فهي من ابتكاري.

□ وما كان رأي والديك في قصة الحب هذه؟

- أمي كعادتها لم تقل شيئاً، إنها في الرابعة والثمانين اليوم، وهي تزداد صمتاً. اما

والدي، فقد قضى قبل صدور الرواية. وربما كان له رأيه. وأنا أتذكر هذه النادرة التي رواها قبل سنتين من وفاته لصحافي أجرى معه حديثاً وكان هذا الحديث يتيماً. سأله الصحافي هل حاولت أن تكتب قصة في حياتك؟ فأجابه والدي انه فكر ذات يوم أن يكتب قصة حب، وفوجىء بأحد ابنائه يتصل به هاتفياً ليسأله عن معنى فعل «انكلافيجار»، وهو اصطلاح تقني في الميدان اللاسلكي، وكان والدي في هذا الميدان. وهذه الكلمة تعني «تشابك الخطوط». ويعلق والدي بأن هذا السؤال جعله يظن ان ابنه يعرف عن الموضوع الذي كان يفكر في كتابته. وعندما قرأت الحديث، تذكرت ذلك الاتصال الهاتفي، حيث كنت انا السائل. واعتقد، اليوم، جازماً. أن حب والدي كان متشابك الخيوط.

☐ اليس غريباً ان تكون باشرت كتابة هذه القصة بعد موت والدك؟

ـ عندما فكرت فيها كان والدي على قيد الحياة. واذكر انني، حين توضحت فكرة الكتاب في رأسي، ركبت الطائرة الى بيت والديّ. ورحت أستفسرهما عن حبهما كلا على حدة.

☐ لكن هل لـِ «الدكتور اوربينو»، الذي زوجته لوالدتك (في الكتاب)، شبيه له في الكارايبب؟

ـ بالطبع، ان الاحلام المتقاطعة موجودة في الكاريبب، حيث العديد من الشخصيات التي تجسد الاوروبيين، والتي تتمنى لو كانت الثقافة الاوروبية ثقافتها بالذات.

☐ لكنك لا تتعاطف مع شخصية اوربينو بقدر تعاطفك مع فلورنتينو!

ـ انها شخصية لا يمكن الا ان تتعاطف معها. فهي فريدة. وهناك، كما نعرف، اشكال عديدة من الحب: الاكاديمي واليومي والمزاجي، والبيتي وغيرها. وكلها موجودة لتقول ان الحب هو التفسير الوحيد للعالم. لكن ما اثارني، لدى فلورنتينو، انه محترف حب. ومحترف العشق أكثر إثارة لي من العاشق.

☐ ما اهمية الحب في حياتك؟

ـ ان الحب هو ايديولوجيتي الوحيدة. كل ما افعله، كل ما هو موجود، لا اقدر ان افهمه الا بالحب. واكرر، انه ايديولوجيتي الوحيدة.

☐ والاخلاص أهو مهم لك؟

- لنقل ان لهذه المسألة مفهوماً اقرب الى ان يكون بوليسياً. انني كثير الشك في مسألة الاخلاص. كما اعتقد ان ما نسميه اخلاصاً وخيانة، بشكل تقليدي، لا يعني لي الكثير. فالمهم لي هو الامانة.

☐ طرحت هذا السؤال لأنك في كتابك «الحب في زمن الكوليرا» تحكي قصة حب دام خمسين سنة. وفي مشهد رائع من الرواية تصف كيف ان العاشقين العجوزين اطفآ النور ليمارسا الحب. هل انت تخاف الشيخوخة؟

- اخاف الظلمة. لكنني، حقاً، لا اخاف الشيخوخة. في عائلتي يعيشون كثيراً: والدي مات في الخامسة والثمانين؛ ووالدتي في الثانية والثمانين؛ وكانا في وعيهما التام حتى ايامهما الاخيرة. واعتقد انني، بحسب علم الوراثة، ساظل محتفظاً بصفاء وعيي الى سن متقدمة. والوعي يعوض كل الاشياء الاخرى.

☐ الموت؟ الا تخاف الموت؟

- الموت لا يخيفني. لكن فعل الموت يخيفني. وانا، ككاتب، يشغلني الموت اكثر. لكنني متأكد ان الموت هو الشيء الوحيد الذي لا استطيع ان اعالجه بقلمي.

☐ والدين؟ والله؟ ألهما مكان في حياتك؟

- لسوء الحظ ليس لله مكان في حياتي. لكنني اغذي الامل ان يكون لي مكان عنده، في حال وجوده.

☐ يقال إن عملك في الكتابة يشبه عمل الميكانيكي، اهذا صحيح؟

- نعم.

☐ كيف؟

- اخصص ساعات معينة للكتابة، واكتب كل يوم. اقرأ او اكتب، من السادسة صباحاً الى الثانية ظهراً. واذا توقفت يوماً واحداً، تصعب عليّ الكتابة في اليوم التالي.

□ حسناً. كنت تقول دوماً ان الكاتب يقضي حياته كلها يكتب عن طفولته. وفي هذه الرواية، هل تبتكر حدثاً كنت تتمنى ان يجري في طفولتك؟

- هذا ما افعله حقاً. في بدء حياتي الروائية، اصدرت كتابين ابطالهما مسنون ولم يكن الحب موضوعهما. ففي «اوراق في العاصفة»، صورت عجوزاً لم يعد يعرف ماذا يفعل فشنق نفسه. وفي «لا رسائل للكولونيل» صورت عجوزاً اخر ينتظر رسالة لا تصل ابداً. وفي رواية «مئة عام من العزلة» ابطال في اغلبهم يكبرونني سناً. والحق انني لم اكتب قبل الآن عن الفتيان.

□ هل يعزى ذلك إلى انك كنت تعيش مع جديك؟

- ربما. الحق ان جديَّ ألهماني عدداً من شخصياتي. وكنت موفقاً في تصوير هؤلاء لمعرفتي التامة كيف يتصرف المسنون. والحقيقة انني كنت اصور الحياة من الخارج دون ان اعي وعياً تاماً ما يدور في الداخل. والآن بعد أن بلغت هذه السن شرعت أعي شيئاً مما يمكن ان يخالج تصورات المتقدم في السن. أقضي ست ساعات كل يوم أستكشف هذا العالم الذي لم يسبق ان استكشفته: عبر الشيخوخة والحب والموت. الكاتب يترك الكثير من نفسه في الكتاب الذي يضعه. والكتاب أيضاً يترك في نفسه الكثير. انا لم اعالج قط فكرة الموت كما يمكن ان يواجهها شخص تقدم في العمر. ان شخصياتي لا تموت من السن، بل باقية، في كتابي، بشبابها الخالد.

□ باستثناء شخصياتك التي واجهت القتل او الانتحار؟

- صحيح. لكن ليس السبب الشيخوخة. ان شخصياتي لم تعرف الشيخوخة. ليست لي معرفة دقيقة للحياة الجنسية للشخص المسن، ربما لأنني لا ازال في طور الكهولة. لكنني استطيع ان اتكهن في هذا الصدد، فاقول ان الجنس لا يتوقف مع العمر الا بمشيئة صاحبه، اي بارادته. ولعدم الشعور بالعجز ربما توجب ألا يتوقف الشخص في مرحلة من حياته عن ممارسة الجنس، لان العودة الى الممارسة ستكون صعبة. انها مجرد احتمالات احاول معالجتها في كتابي، لاستطيع ان ادرك مدى علاقة النفسي بالعضوي، اي متى تدخل الارادة في تكبير العمر او تصغيره. انا شخصياً اعتقد ان الجنس لا عمر له. قد تكون هذه الفكرة شخصية جداً، لكنني اراها معقولة، لسبب بسيط هو كوني كنت على معرفة اكيدة بان جدي ظل، حتى سن متقدمة، شديد النشاط الجنسي.

الشيخوخة والادب

☐ هل قرأت دراسات علمية حول الشيخوخة، او قرأت روايات في هذا الموضوع لكتاب آخرين؟

ـ لا ليس هذا ما أعمله. قرأت بالطبع كتاب سيمون دو بوفوار «الشيخوخة». لكني افضل في عملي دوما أن أدع حرية التكهنات، حول سر الشيخوخة، لخيالي الشخصي. اعرف ان بعض العلماء، او حتى الاشخاص المسنين، سيقولون بعد قراءة روايتي ان الشيخوخة ليست هكذا ابداً. لا يهم ان تكون الشيخوخة في كتابي مطابقة للواقع. سمعت، مؤخراً، ان شخصاً كولومبياً نشر دراسة حول الشيخوخة في روايتي «مائة عام من العزلة». وأنا لم اقرأ الدراسة؛ لكنني اطلعت على تعليقات تناولتها؛ فوجدت ان الباحث يرى أنني درست الامر جيداً قبل كتابتي الرواية. فاذا صح ان ثمة مطابقة بين الرواية والواقع، فذلك بفضل حدسي، وليس بفضل دراستي. ثم، إنني، عندما انجزت روايتي تلك، لم اكن بلغت الاربعين.

ولم ادرس موضوع رواية لي. قد اقوم ببعض الاستقصاءات في نقاط معينة. مثلاً في روايتي «مائة عام في العزلة» كنت استفسرت عن بعض الاحداث التي تصلح خلفية للشخصيات، وخاصة الاضراب الكبير في مزارع الموز سنة ١٩٢٨، وسقوط ضحايا من المزارعين. وخبت عندما عرفت ان عدد الضحايا لا يجاوز سبع عشرة، فالمعلومات، إذن، ضدي. وكنت تخيلت انني سأملأ قطاراً كاملاً بالجثث. فماذا افعل بسبعة عشر قتيلاً لا تملأ جثثهم مركبة واحدة في القطار؟ ولم آخذ بدقة التفاصيل الواقعية؛ فرفعت العدد الى ثلاثة آلاف. ثم علمت ان احد الباحثين ذكر، في دراسة لموضوع ذلك الحدث، عدد الضحايا كما حددته انا في روايتي. وأنا أذكر هذه الطرفة لاقول انني لم اهتم بالتفاصيل الواقعية، ولست اقيم وزناً للدراسات التي تسبق الكتابة الروائية في أي موضوع. او قلما اقرأ الدراسات والابحاث النظرية. قد يحدث ان اقرأ بعض القصص عن احداث معينة، او احفل ببعض الوقائع. هذا كل شيء.

☐ هل تأثرت بكتاب سيمون دو بوفوار حول الشيخوخة؟

ـ انه كتاب جيد. كتاب نظري مليء بالاحصاءات والتأملات العميقة. وهناك فصل كامل

عن الحياة الجنسية لدى المسنين. واحب هنا ان اسأل: لماذا ننظر الى علاقاتهم الجنسية بشيء من الاشمئزاز؟ لا افهم.

هذا ما حاولت ان اعرضه في روايتي. ان بطلَيْ روايتي لم يتزوجا في البدء، لأن الاهل اعتبروهما في سن مبكرة للزواج. ثم نشأت ظروف فرقتهما. وعندما التقيا ثانية، كان هو في الثانية والثمانين وهي في الستين. فقررا الزواج. عندها قامت القيامة لأنهما سيتزوجان في هذا العمر. واعتقد ان عدم تقبل حياة جنسية لدى المتقدمين في السن امر غير عادل.

انا اعلم ان بعض المسنين، الذين لا تتاح لهم علاقات جنسية طبيعية، يواصلون ممارسة العادة السرية حتى وفاتهم.

و قد اتخذت من والدي نموذجين للبطلين، ليسا تامّين بل إن بعض الفصول استوحيت من حياتهما. لقد ظلا زوجين مدة ستين سنة: وأنجبت امي ستة عشر طفلاً، انجبت الاخير عندما كانت في الثانية والاربعين. وكنت شديد الفضول لمعرفة علاقاتهما وهما في السبعين. وحاولت مرة ان استدرج والدي (الذي توفي في الرابعة والثمانين) إلى الحديث فلم افلح. وفي اميركا اللاتينية لا تستطيع بحث هذا الموضوع مع اهلك ولا مع غيرهم.

□ كنت ذكرت في احاديثك انك حين كنت في كولومبيا كنت تزور أهلك دائماً. هل ترك غياب الوالد، الذي توفي قبل اشهر، اثراً فيك؟

ـ لقد عشت منفصلاً عن أهلي مذ بلغت الرابعة عشرة. وعندما اذهب الى البيت العائلي ابدو زائراً، وهذه المسافة عودتني الغياب قبل حدوثه، بعكس اخوتي الذين لبثوا في البيت الابوي؛ فاربكهم غياب الوالد كثيراً. إنهم كقبيلة. تصور: كان والداي و ١٥ ولداً و ٣٤ حفيداً و ١٤ ابناً للأحفاد.

لكن الشعور الذي يتركه موت الوالد، مهما كان الولد بعيداً عن البيت، هو الشعور بانه يواجه موته الشخصي. ويكون التقدم في السن، عادة، هيأه. لقد شعرت ان حياتي بدأت مسيرتها العكسية؛ وان الوقت صار ثميناً لانجاز ما يجب انجازه والتحضير لشيخوخة نافعة.

□ كيف هذا؟

ـ سأكون دائماً نافعاً ولو بلغت المئة وكنت قادراً على الكتابة. ان موضوع كتابتي هو الحياة، وكلما اتسعت حياتي اتسع موضوعي.

□ هل تفكر كثيراً في الشيخوخة؟ (الكاتب اليوم في السابعة والخمسين).

بدأت التفكير، وربما كان الجسد هو الذي يحضك على ذلك. فلم يحدث ان فكرت في الحمية، في ضرورة مزاولة الرياضة، في بعض الغصة لدى مراقبة التجاعيد والترهل في المرآة، وتكرار دخول الحمام في الليل، والنهوض باكراً. ان شيئاً ما لا تعرفه يقول لك: ها شيء فيك انتهى ولن يعود. لكن الاهم كيف سيتصرف الشخص ازاء هذا التغير. هذا ما احاول ان اعرفه عبر تطور تركيبي لشخصياتي. انني شديد الفضول نحو ما سوف اكتبه.

□ هل تشتغل اليوم بطريقة مختلفة عن الطريقة التي عرفت بها في شبابك؟

- بالطبع، هناك اختلاف عندما يكون الكاتب شاباً. لا يعني هذا ان الجميع متشابهون، فأنا احكي عن نفسي. في البدء تكون الكتابة الروائية اشبه بكتابة القصيدة. انها تنطلق كأنها نبضات. ثمة حشد من الصور والاحاسيس. وما علي غير تسجيل تواترها دونما انشغال بالتقنية، فالدفع الموحي هو الذي يخلق التقنية ولا يهم ما سيقال وكيف. وعندما تثقل السن والتجربة على الكاتب، تخضع الكتابة لشروط جديدة، اهمها ما ستقوله وكيف، حتى لو كان الامر يستدعي الكتابة في المواضيع نفسها التي شغلتك في البدء.

والحق ان الالهام في زمن الكهولة يخف. فيحاول الكاتب، بالتالي، ان يعوض ذلك بالتقنية، فاذا لم تكن سيداً عليها انهار كل شيء.

وهذا يعني الكتابة ببطء اكثر وبعناية اكبر وبوحي أقل ربما. تلك مشكلة الكاتب المحترف.

في العشرين كنت اكتب كل يوم قصة لاحدى المجلات. وفي الليل أغتنم خلو المكاتب لاعمل على رواية طويلة. حدث هذا عندما اطلقنا جريدة اسمها «كورنيكا» في برانكيا.

اليوم لا استطيع ان أفعل الشيء نفسه. وحتى لو كانت الصورة واضحة لي، فإنني استطيع ان أنجز الاقصوصة في أقل من ثلاثة اسابيع. والاسوأ انني، ذات يوم، قررت كتابة قصة؛ فاشتريت رزمة ورق من خمسمئة ورقة. ولشدة دهشتي وجدتني استهلكت خمسمئة ورقة من أجل كتابة قصة في خمس عشرة صفحة.

ثم انني في شبابي ما كنت أجد الوقت للكتابة الا في الليل، حين اكون انهيت واجباتي الضرورية لعيشي، وهدني التعب. لكن الشباب يتحمل مثل ذاك الجهد وليس اليوم.

ثم ان سم التبغ كان يساعدني على اليقظة للكتابة، عكس اليوم. كنت في شبابي لا أعتمد على تدوين أفكار روايتي. فالفكرة التي كنت انساها كانت تعني لي انها لا تستحق التذكر. واليوم انا مضطر الى تدوين هذه الافكار حتى لا انساها، لانني ذات مرة حاولت تذكر فكرة جيدة استوحيتها من ظرف ملائم، فلم استطع. إن تدوين الافكار للكتابة أمر مزعج. وتلك عيوب الشيخوخة. وبما أن لكل شيء عيوبه ومحاسنه فإن الجيد في الشيخوخة انها تسمح لك بالصبر المناسب لتحقيق التقنية التي تراها الاكمل. وهنا يجب ان اضيف شيئاً. ان الكاتب الذي لم يستطع ان يمتلك تقنيته في شبابه لن ينجح في امتلاكها في شيخوخته.

الأدب والشهرة

□ عندما فزت بجائزة نوبل، قلت انها حمل ثقيل سيجعلك اوفر مسؤولية. اهذا هو رأيك اليوم بعد ثلاث سنوات؟

- اذكر انني قلت مازحاً آنذاك، انني كنت مشهوراً قبل الجائزة، لكن لا احد كان يعرفني. والحق ان الجائزة لم تغير الكثير في مجرى حياتي الادبية. فالمشاريع التي وضعتها في رأسي قبل الجائزة هي التي انفذها اليوم. ومشروع هذه الرواية الجديدة بدأته قبل الجائزة. ولا يزعج اللقب بل نتائجه. فانا مجبر مثلاً على الاشتراك في ندوات او مهرجانات الى غير ذلك من ضياع للوقت. وتلك امور لا يمكن التهرب منها، لأنها تفسر في غير وجهها. ثم إن هناك مضايقات الناشرين. فذات يوم فوجئت بان لجنة تألفت في كولومبيا دون علمي أخذت على عاتقها جمع الاقاصيص التي كنت انشرها في الصحف والمجلات مذ كنت في الثامنة عشرة. وصدرت ستة مجلدات، فضلاً عن ثلاثة في التحضير. لقد ازعجني هذا؛ لكنني لم استطع التهرب من المبادرة لأنني اعرف ان هذا سيحصل في يوم ما؛ وانني اذا رفضت اليوم، فليس لي ان ارفض بعد موتي، انها شروط الشهرة. واذ فضلت ان تنشر المجموعة في حياتي، فلأنني أستطيع ان اشرف عليها. والحق انني لم اجد بين مئات القصص ما اندم عليه. قد يكون بعض التفاوت او بعض التناقضات التي لا اهمية لها. وفي

كل حال، ما كان لي التنكر لما كتبت. والكاتب محكوم بما نشر وليس في استطاعته ان يقول: لا لم اكتب هذا.

☐ الم تجد بعض الصعوبة في مواجهة الكتابة بعد الشهرة؟

ـ اذا كنت تقصد انني يجب ان اتهيب الكتابة، الآن، فانني اعترف لك، بان الامر لازمني منذ البداية. انني اشعر بالرجفة كلما جلست الى الطاولة لاكتب.

☐ هل تدخن؟

ـ كنت ادخن حتى كتابتي «مئة عام من العزلة». ثم أقلعت ولا ازال. كنت استهلك اربع علب يومياً. اعتقد ان الكاتب يجب ان يهتم بصحته، وان تكون لياقته البدنية كلياقة اي رياضي، كلياقة اي ملاكم.

☐ هل تكتب بسهولة؟

ـ منذ اربعين سنة اكتب، وبسهولة. بالطبع هناك بعض الحيل التي تساعد، والتي من السهل تعلمها. في البداية كل شيء صعب. ويحدث احياناً ان أجلس امام الورقة البيضاء برأس فارغ. وقد تمر عليّ ايام هكذا. وحين أعثر على المدخل يسهل الامر. وإنني حتى اليوم أشقى في كتابة الفصل الاول من الرواية. وقد يستغرق ذلك سنة. لكن ما ان يتم الفصل الاول حتى انجز الفصول بسرعة كبيرة. صعوبة هذا الفصل تعود الى كونه يحدد ايقاع الكتاب كله، وحجمه، واسلوبه. ثم إن من الواجب أن أذكر هنا أنني مدين لارنست همنغواي بحيلة مساعدة. فهو ينصح الكاتب ألاّ يصر على انجاز المشهد الذي يكون بدأه، بل ان يترك تتمة المعالجة لليوم التالي. وبالفعل، عندما يستأنف الكاتب في اليوم التالي ما بدأه تأتي نهاية المشكلة بسهولة. وللتوضيح لا اجد ابداً صعوبة في الكتابة. بل يمكنني القول ان لحظات السعادة الكبرى في حياتي، انما كانت اثناء ممارستي الكتابة.

الواقعية

ـ يصفونك غالباً بأنك «كاتب الواقعية السحرية» هل توافق على التحديد؟

☐ ابداً، لا أقبل هذه الفذلكات. انني واقعي فقط. والواقعية الكاريبية، وواقعية اميركا

اللاتينية عامة، سحريتان اكثر مما نتصور. تلك تحديدات تدل على انكم ما زلتم متأثرين بالديكارتية. ونحن نظن ان الواقع هو الذي يقلد احلامنا.

□ اذن كيف تحدد نفسك؟ بالواقعي؟

ـ نعم، انا كاتب واقعي، ربما أمكنني ان اضيف كلمة حزين.

□ حزين؟ ولماذا؟

ـ نحن في الكاراييب ولّدنا سمعة في العالم اننا فرحون مرحون منفتحون على العالم. والحقيقة اننا الاكثر انغلاقاً، والاكثر حزناً بين كل الشعوب.

□ في عام ١٩٧٣، عندما تسلم الجنرال بينوشيه الحكم، قلت إنك لن تنشر وبينوشيه في السلطة. ومع ذلك نشرت العديد من كتبك وبينوشيه في السلطة؟

ـ ان حياة الكاتب مليئة بالمعارك الخاسرة. وأنا أعترف بأنني خسرت هذه المعركة. لكن المعركة الاخيرة لن أخسرها.

وقد توصلت الى الاعتقاد بأن مواجهتي لبينوشيه بنشر كتبي، اعنف مما لو اكتفيت بالصمت. وندمت انني استسلمت للصمت خمس سنوات.

□ في رسالة نوبل، وصفت «عزلة اميركا اللاتينية».

ـ ليست هي العزلة الا بقدر ما تعتمد اميركا اللاتينية على نفسها باطراد. وليس من المعقول ان تظل تجهد فقط من أجل ان تفهمها اوروبا.

□ وماذا عن الولايات المتحدة الاميركية؟

ـ سوف يتم التفاهم والتعاون بين اميركا الشمالية واميركا الجنوبية لسبب بسيط، هو انهما تبحران على متن مركب واحد. قد يكون مقعد الولايات المتحدة في الدرجة الاولى حين تكون بلدان اميركا اللاتينية في الدرجة السياحية. والجميع محكومون بمركب واحد في بحر واحد. بهذا المعنى يكون العالم كله في مركب واحد.

□ ماذا عن بلدك كولومبيا اليوم؟

ـ بدءاً من الوقت الذي لم يعد فيه قنابل موقوتة ولا سيارات مفخخة في الاماكن العامة،

ومُذ بطل تعيين وزير جاوز الخمسين من عمره، هدأت الأحوال في كولومبيا، وغابت الطبقة الفاسدة والمفسدة، بعد أن كنستها الرياح الجديدة، وجرت اول انتخابات سلمية في البلاد. لذا، ما عادت اخبار كولومبيا تهم وكالات الانباء.

☐ وماذا عن الصحافة؟

ـ كما في كل مكان، تشوهت الصحافة، وصارت تقتصر على ملاحقة الاخبار كيفما كان. المهم السبق في اعلان الخبر، صحيحاً كان أم كاذباً. لذلك احاول، في كولومبيا، ان اعيد الحياة الى الصحافة، بمخاطبة الناس والكلام عنهم كما هم.

☐ في كتاب ايزنبرغ عن الصحافة، يستشهد الكاتب بجملة للفيلسوف كيرغارد يقول فيها انه ضد مبدأ عقوبة الاعدام. لكن، اذا تسنى له ان يطلق النار على الصحافيين، فلن يتردد.

ـ انني اتحفظ عن هذا الكلام، لأنني مدين بالكثير للفن الصحافي؛ إذ بدأت صحافياً. وفي استطاعتي القول انني لولا الصحافة لما كتبت القصة. كنت استعين بالتقنية الروائية في مقالتي الصحافية. اذكر انني كنت مراسلاً لصحيفتي في روما، عندما نشرت وكالات الانباء خبر اصابة البابا بيوس الثاني عشر بـ «الحازوقة» ولم يتخلص منها إلا وقد أنهكت قواه. وبالطبع، تذكرت قصة لسومرست موم عن قبطان اصيب وهو في عرض البحر بـ«الحازوقة»، وكان وحيداً على بارجته في وسط المحيط الهندي. لكنه كان على اتصال بكل العالم؛ وكان يتلقى برقيات النصائح لمعالجة «الحازوقة» بعضها علمي وبعضها شعوذة. واخيراً مات «بالحازوقة». تذكرت كل ذلك، وانا في صدد كتابة قصة مزجت فيها الخبر بقصة سومرست موم بالمقال الذي كنت كتبته آنذاك. اذكر هذا الآن لاقول لك كم الصحافة والادب متمازجان في الاقل عندي. لذلك، فإن ذكرياتي الصحافية تمنعني من الانسياق في شتم الصحافة لمجرد انحرافها عن دورها.

☐ يقال ان الصحافة والأدب يتشاركان في الذاكرة؟

ـ بالطبع. بعد سن معينة، لا تعود المقالات الصحافية سوى كتابة من الذاكرة. والقصص القصيرة، التي اكتبها الآن، مزيج من الوقائع التي اتذكرها والخيال الذي اضفيه عليها. ولست ادري الحدود بينهما.

□ عندما نقرأ لك نشعر كأنك تكتب قصة للمرة الاولى، او كأنك، ايضاً، تقرأها انت لنفسك للمرة الاولى. فكيف يحدث هذا؟

ـ نعم انه لممتع هذا الشعور. وانا ادرك اليوم انني أستمتع بمجرد كتابة القصة. انها متعة الفنان حين يقوم بعمل هو هوايته.

□ ألم يكن الامر هكذا في السابق؟

ـ بلى، لكنني، الآن، اعي هذا الأمر اكثر فاكثر. وان لفي ذلك متعة خالصة. لذا فإنني اتفهم الآن لذة آبائنا أو جداتنا، عندما كانوا يروون لنا قصصاً وحكايات. انها متعة ما بعدها متعة.

□ نعرف ان والدك كان من حزب المحافظين. فلماذا لم يؤثر ذلك في تكوينك السياسي، اذ اننا نعرف انك كنت في صفوف اليسار منذ يفاعتك؟ هل يمكن ان نعتبر موقفك رد فعل شخصياً ضد موقف عائلتك؟

ـ ليس ضد عائلتي. فاذا كان والدي من المحافظين، فان جدي كان ليبرالياً، وهو من الكولونيلات الليبراليين الذين حملوا السلاح ضد حكومات المحافظين. وهنا يجب ان اقول ان تكويني السياسي بدأ معه وليس مع والدي. ذلك ان جدي بدل ان يقص علينا قصص الجنيات، كان يروي لنا افظع القصص عن حربنا الاهلية الاخيرة، تلك الحرب التي قادها الليبراليون والعلمانيون ضد السلطة المحافظة. وروى لي جدي، تفصيلاً، المجزرة التي قامت بها السلطة ضد المزارعين في منطقتنا سنة ولادتي. وهكذا ترى انه اذا كان لعائلتي من تأثير فهو تأثير جدي الذي كان متمرداً على النظام التقليدي.

□ متى قرأت اول النصوص السياسية؟

ـ في الكلية بزيباكيرا، التي كانت مليئة باساتذة ذوي ثقافة ماركسية شجع عليها وجود حكومة قريبة من اليسار في عهد الرئيس الفونسو لوبيز العجوز (تمييزاً له من ابنه الذي حكم ايضاً فترة مماثلة). وكان الأستاذ المباشر الذي يدرسني الرياضيات ماركسياً. وكان يعلمنا المادية التاريخية خارج المدرسة. اما استاذ الكيمياء، فكان يزودنا كتب لينين عن التاريخ وعن صراع الطبقات. وعندما تخرجت في الكلية، لم اكن اعرف شيئاً عن العالم؛ لكنني كنت مقتنعاً بامرين اقتناعاً عميقاً: أولهما ان الروايات الجيدة يجب ان تكون نقلاً شعرياً للواقع، وثانيهما ان الاشتراكية هي باختصار قدر الانسانية.

□ هل انتسبت الى الحزب الشيوعي؟

- في الثانية والعشرين اشتركت في خلية شيوعية، لفترة قصيرة جداً. ولم يترك ذلك فيَّ اثراً مهماً. لذلك لم أتابع. لكنني، اذا لم اكن مناضلاً حزبياً، فإني مناصر لليسار. ثم تطورت علاقتي بالشيوعيين، ومرت في مراحل مختلفة، بين قرب وبعد. وعندما لم اكن اوافقهم على موقف معين، كانت صحافتهم تنهال عليّ شتماً. لكنني حتى في اسوأ مراحل علاقتي بهم لم اهاجمهم قطّ، ولم ابادلهم التهجمات، بل كانت كلماتي تقتصر على الانتقاد.

□ تذكر اننا ترافقنا ذات يوم في زيارة لالمانيا الشرقية؛ وعلى الرغم من كل الآمال فإنك خرجت بانطباع سيّئ. كان ذلك عام ١٩٥٧؟

- اذكر ذلك تماماً. لكني أخالك لا تعلم أني، بعد عودتي من المانيا الشرقية في ذلك الحين، كتبت سلسلة من المقالات حول هذا الانطباع السيئ، نشرتها في مجلة في بوغوتا. ثم بعد عشرين عاماً من ذلك التاريخ، اكتشفت ان بعضهم قد جمع هذه المقالات واصدرها في كتاب من دون علمي، ليس حرصاً على الحقيقة، بل ليزكي بعض آراء اليسار ضدي، وكذلك ليكشف عما يسميه تناقضات في تفكيري.

□ أليس ثمة تناقضات؟

- ابداً. لأنني عمدت بعد ذلك الى الاعتراف بهذا الكتاب، وألحقته بمجموعة اعمالي الكاملة التي كانت صدرت في كولومبيا اوائل الثمانينات. وكم بدا الامر واضحاً ان استنتاجاتي في ما يخص الازمة كان صحيحاً بعد الاحداث الاخيرة، حين كانت الاتهامات لي آنذاك انني مبيع للولايات المتحدة الاميركية.

□ ماذا كان، آنذاك، جوهر فكرتك عن الديموقراطيات المسماة شعبية؟

- كان، آنذاك، محور مقالاتي عن هذه الديموقراطيات انها ليست اشتراكية اصيلة؛ ان الديمقراطية الاشتراكية لن تتحقق أبداً على هذا النحو. ذلك ان هذا النظام لم يكن نابعاً من تناقضات البلاد، بل هو مفروض على الشعب من الخارج. أي من الاتحاد السوفياتي، عبر احزاب شيوعية محلية تنقصها المخيلة. لهذا هي تعمد الى لصق الشعارات على واقع ليس له وجود.

□ لننتقل الآن الى كوبا نستعيد ذكرى تجربة مشتركة. فنحن عملنا معاً في وكالة

«برنسا لاتينا» الكوبية. واذكر انك استقلت في الوقت نفسه الذي استقلت فيه من الوكالة، عندما رأينا الحزب الشيوعي القديم السابق للثورة الكوبية يهيمن على الكثير من المؤسسات الحيوية للثورة. اتظن ان استقالتنا آنذاك كانت محقة؟ ام اننا لم ندرك حقيقة الامر، فاستنتجنا اكثر مما يجب؟

ـ أعتقد ان موقفنا ذاك كان صحيحاً. ولو اننا بقينا في الوكالة، وبقيت طريقة تفكيرنا في الاشياء، لانتهى الامر بلجوء الوكالة نفسها إلى طردنا، بعد أن تلصق بنا التهمة المعهودة: «مناهض للثورة» او «خدم الامبريالية»، وأشياء من هذا القبيل. انت تعلم، انني مذ تركت تلك الوكالة، التزمت الصمت، ورحت اشتغل بكتابة السيناريوهات في المكسيك، من غير ان اغفل مراقبة التطورات في كوبا. وفي اعتقادي أن الثورة الكوبية، بعد العواصف الكبرى التي رافقت بداية النظام، استطاعت أن تتسلم زمام الامور. وعلى الرغم من الطريق الصعب، وعلى الرغم من التناقضات، فإنها اليوم تتمتع بإمكانات لنظام اجتماعي أكثر عدالة واكثر ديموقراطية، نظام يشبه صورتنا.

□ هل انت متأكد؟ الا ترى ان المعطيات نفسها تُفضي الى النتائج نفسها. واذا كوبا ستطبق النموذج السوفياتي (أي قيادة الحزب الواحد، المركزية الديموقراطية، مؤسسات امنية تهيمن على الناس بيد من حديد، نقابات تديرها الدولة)، فانا اخشى ان هذا النظام «الاكثر عدالة والاكثر ديموقراطية» سيكون موضع نقاش. الا تشاطرني هذه الخشية؟

ـ الخلاف بيننا في النظر الى كوبا. يكفي ان تتحدث دقيقة واحدة الى فيديل كاسترو حتى تدرك انه ليس بالشخص الذي يتصرف كتابع. ان مأساة كوبا انها محاصرة من الولايات المتحدة الاميركية التي لا تبعد عن حدودها سوى بضعة اميال؛ كما ان النظام الكوبي محاط بانظمة لا ترحب به. ونحن لا نستطيع ان نحاكم النيات التي من اجلها يقدم الاتحاد السوفياتي مساعداته الى كوبا، فلولا هذه المساعدات لما تمكنت كوبا ـ الثورة من الاستمرار. ولكن تخيل لو ان الولايات المتحدة الاميركية قد رفعت هذا الحصار! آنذاك تناقشني في المسألة الكوبية.

□ تذكر ان فيديل كاسترو ايد تدخل الاتحاد السوفياتي في تشيكوسلوفاكيا (بتحفظ طبعاً) عام ١٩٦٨. فماذا كان موقفك انت؟

ـ انا اعلنت صراحة احتجاجي. وهذا موقف مبدئي ينسجم مع قناعاتي في اي ظرف

مشابه. ولكن اذا قلت لي لماذا اختلف في هذا عن فيديل كاسترو؛ فالجواب أن من غير الضروري، اذا كنا صديقين، ان تتطابق آراؤنا. لكن هذا لا يمنعك، لو انك تابعت آراء فيديل كاسترو في هذا الخصوص، من ان تجد ان انتقاداته للانظمة الشيوعية قريبة من انتقاداتي التي ابديتها في سلسلة المقالات التي اتينا على ذكرها في الجواب السابق. إنني أرى في اسئلتك الهاجس الاوروبي وليس الهاجس الاميركي اللاتيني.

□ أذكر أننا، في السبعينات، وقعنا، انا وبعض اصدقائك، عريضة احتجاج على توقيف الشاعر الكوبي هبرتوباديلا، الذي قام، بعد ذلك، بنقد ذاتي. وقد طلبنا منك ان توقع بيان الاحتجاج فلم تفعل، بل انك ركبت الطائرة وعدت الى كوبا لمقابلة كاسترو؛ واصبحت مذ ذاك صديقاً له. فما الذي جعلك تناصر النظام الكوبي؟

ـ السبب هو اطلاعي الكافي والمباشر على الموضوع، ونضجي السياسي الذي جعلني أتفهم الواقع بصفاء وصبر وإنسانية.

□ في اميركا اللاتينية عدد كبير من الكتاب يتحدثون مثلك عن الاشتراكية حلا مرغوباً فيه. الا تعتقد ان الحديث عن الاشتراكية بهذا المعنى حديث عن نهج عتيق لم يعد صالحاً لزمننا، خاصة بعد الاحداث الحالية؟ الا ترى ان من الواجب، في ما يخص القارة الاميركية، البحث عن نهج ثالث لا يكون الرأسمالية العفنة ولا الاشتراكية المهترئة؟

ـ انا لا اؤمن بنهج ثالث، بل باكثر من نهج،بنهوجٍ عددها بعدد بلدان اميركا بما فيها اميركا الشمالية. انا اعتقد ان من الواجب ان نبتكر نهوجاً خاصة بنا. وهذا لا يعني ان نكون مفصولين عن العالم، بل ان نستفيد من تجارب غيرنا دون ان ننسخها. وفي اي حال، فإن الاشتراكية التي سنتبناها ستكون على شاكلتنا.

□ هل تعتقد ان الديموقراطية، كما هي في البلدان ذات النظام الرأسمالي المتقدم ممكنة في بلدان العالم الثالث؟

ـ ان الديموقراطية في البلدان المتطورة هي نتيجة تطور ذاتي لتلك البلدان وليس العكس. فاذا شئنا ان نزرعها كما هي في بلداننا ذات الثقافة المختلفة، سيكون ذلك مفتعلاً تماماً كما لو شئنا ان نزرع الاشتراكية السوفياتية.

□ ولكن الا تظن ان النظام الديموقراطي هو افضل شكل للممارسة الحريات وضمان حقوق الافراد؛ وهذا ما تطالب انت به؟

- انا لا اتحدث هنا في المبادئ بل في الاشكال.

□ في المناسبة اين انت اليوم من كفاحك الدؤوب في سبيل حقوق الانسان؟

- يصعب الحديث عن نتائج محددة في هذا الصدد. فالنتائج لا تكون مباشرة غالب الاحيان، كما انها ليست نتائج آلية. وتلعب الظروف في التوصل الى نتائج قبل الوقت الذي اتوقعه لها. كما يحدث العكس. يبدو هذا العمل، لشخص مشهور مثلي تعود الربح، بمثابة امتحان للتواضع.

□ هل تعطينا مثلاً عن عملك، اعني عن نتيجة مرضية في هذا العمل؟

- اسرع نتيجة تحققت لي في هذا الميدان كانت بشأن عائلة توماس بورخيس (احد وزراء الحكومة الساندينية قبل الانتخابات الاخيرة)، الذي كانت زوجته وابنته ذات السبعة اعوام قد التجأتا الى السفارة الكولومبية في نيكاراغوا. كان ذلك قبل تسلم الساندينيين الحكم، ايام الديكتاتور سوموزا الذي منع خروجهما من البلاد، وليس ذنبهما سوى انهما من عائلة آخر المؤسسين الاحياء للجبهة الساندينية. وقد درسنا كل الاحتمالات التي تسمح بعذر شرعي يجبر الديكتاتور على التخلي عنهما. وبعد تفحص دقيق اكتشفت من خلال حديثي مع بورخيس ان الطفلة تعاني تقصيراً في عمل الكليتين؛ فاستشرت طبيباً في هذا الخصوص. وبعد اطلاعه على الظروف التي تعيشها الطفلة، افادني انه يمكن استغلال هذا العذر شرعياً. وهكذا تمكنت خلال ٤٨ ساعة من اخراج الطفلة وامها.

هذا عن النتائج السريعة. اما النتائج المرهقة، فاذكر عنها مسألة المصرفيين الانلكيزيين اللذين خطفتهما الميليشيات في السلفادور عام ١٩٧٩، اعني ايان ماسيه ومايكل شاترتون، اللذين كان صدر القرار باعدامهما في مهلة ٤٨ ساعة. وعندما اتصل بي الجنرال عمر توريخوس، بطلب من عائلتيهما، للتدخل وعمل شيء لتخليصهما، نقلت رسالة الجنرال الى اصحاب الامر عبر عدد كبير من الوسطاء. ومن حسن الحظ تم ايصال الرسالة قبل تنفيذ الحكم؛ فاستؤنفت المفاوضات التي كانت انقطعت. ثم اتصلت بالكاتب غراهام غرين الذي كان يقيم في الانتيب ليتولى المفاوضات عن الجانب الانكليزي. واستمرينا في الانتظار اربعة اشهر مضنية نتتبع المفاوضات بين المقاتلين، من جهة،

والمصرف الانكليزي من جهة اخرى. وكنا نتدخل، انا وغراهام غرين، كلما وصلت المفاوضات الى طريق مسدود، بطلب من اصحاب العلاقة. ووصلت فاتورة هاتفي في تلك الفترة الى ستة آلاف دولار. المهم ان المصرفيين افرج عنهما اخيراً. ولكن لا انا ولا غراهام غرين وصلنا اي شكر من طرف الانكليز. ولم اهتم للامر؛ لكنني فوجئت بالجحود. وبعد تفكير توصلنا الى ان حسن سير المفاوضات اوحى الى الانكليز باننا كنا، حتماً، طرفاً في الامر.

❑ اي نموذج حكومة تفضله لبلدك؟

- اي حكومة تستطيع ان توفر السعادة للفقراء.

❑ هل كوبا وكاسترو ما يزالان اسطورة كما في الماضي. ام أن الامر تغير؟

- لكن كوبا ليست اسطورة، انها واقع.

❑ قلت مرة انك قريب جداً من الثورة الكوبية ولن تكتب عنها. لماذا؟

- ارتبطت بالثورة الكوبية وبرجالها ارتباطات وثيقة جداً. حتى ان اي كتابة عن هذه الثورة، ستجاوز الواقع السياسي. لذلك، أفضل عدم الكتابة.

❑ وماذا عن كوبا اليوم؟

- يجب ان ترفع الولايات المتحدة حصارها عن كوبا الذي استمر ثلاثين سنة. من دون رفع هذا الحصار ستموت كوبا اقتصادياً. وهذا هو الهدف الوحيد اليوم للولايات المتحدة في كوبا. ومن المؤسف ان تقف المجموعة الاوروبية تتفرج، واعلامها يتلهى بنشر وثائق ضد النظام الكوبي، بعضها صحيح وبعضها كاذب. ان مصير كوبا، اذا لم تتدخل المجموعة الاوروبية، سيكون شبيها بمصير بولونيا او رومانيا. وللمناسبة يجب القول، من اطلاعي عن كثب على الاوضاع في كوبا، ان كاسترو سيظل زعيم كوبا، ولن يكون هناك انقلاب عسكري ضده، كما تتوقع، او تدبر، الولايات المتحدة. كما لن تحدث ثورة شعبية ضده على الرغم من الانهيار الاقتصادي. فهل ستحارب اوروبا اميركا في هذه السادية؟ ان مساعدة ما ستجعل ثمة بديلاً معقولاً لهذا العداء بين الولايات المتحدة وكوبا. واعتقد ان كاسترو لا يضن على شعبه باي حل ينقذ كوبا من اختناقها الاقتصادي.

☐ ماذا كان اثر سقوط النظام السوفياتي في كوبا؟

- من الخطأ الظن ان انهيار النظام السوفياتي سوف يؤدي الى انهيار النظام الكوبي. صحيح ان التبادل التجاري بين كوبا والاتحاد السوفياتي كان يجعل التوازن الاقتصادي في كوبا قائماً. الا ان كوبا تستطيع ايضاً ان تجد النفط عند جيرانها من بلدان اميركا اللاتينية.

وفي اعتقادي ان هذا سيكون موائماً اكثر لمصلحتها. واتمنى ان ترى الصحافة الاشياء من هذا المنظار بعد قمة كوزيميل بين كولومبيا وفنزويلا والمكسيك وكوبا، نشرت الصحافة عناوين مغلوطة مثل: «قال فيديل لا لكل ما طالبته به الدول الاخرى»، او «رفضت الدول الاخرى ما طلبه كاسترو». والحقيقة ان كاسترو لم يطلب شيئاً. وفي المقابل لم تطلب منه دول تلك القمة شيئاً. يبدو ان الصحافة نفسها مثل الولايات المتحدة الاميركية لا تنتظر سوى أن يسفر هذا الضغط عن سقوط فيديل كاسترو بقيام انتفاضة ضده. والحقيقة التي رأيتها بعيني ان شعب كوبا يتقاسم افراده بالحبة محصول الفاصولياء، وهم لا يجدون الاشياء الاخرى الا عبر انتظار مميت في صفوف طويلة. ولو حدث مثل هذا في أي بلد آخر، وفي هذه المرحلة، لكانت الانتفاضة الشعبية قلبت كل شيء، فالجوع كافر. ولم تحدث الانتفاضة مع ذلك، وبرغم التشجيع عليها من كل طرف. ان الحل في رأيي لهذه المأساة: رفع الولايات المتحدة حصارها عن كوبا.

☐ هل تعتقد ان في امكان كوبا ان تتبنى صيغة ديموقراطية على غرار «انظمة جيرانها»؟

- هنا لا بد من طرح السؤال: ماذا تعني الديموقراطية لكوبا؟ ان رئيس كولومبيا نفسه، سيزار كافيريا، المعروف بأنه يزن كل كلمة يقولها، نراه يصرح في كوزيميل: «ان كوبا هي النموذج الشعبي للنظام الذي نتوخاه في كل اميركا اللاتينية».

والبيان الختامي، لرؤساء ثلاثة وعشرين بلداً في غادالاجارا في المكسيك، يتضمن جوهر هذا التصريح. لكن الصحافة الغربية تجهل هذا، لا ادري لماذا. ولا يمنع ان الحذر واجب في هذا الشأن: اننا نخاف ان ننتهي في اميركا اللاتينية بأن نطبق، في الاكتفاء الذاتي وفي النرسيسية، صيغة لم تعرفها اوروبا طوال الفي سنة من تاريخها.

❑ هل تنظر الى المستقبل بتفاؤل؟

- انني ارى كل شيء بتفاؤل، وفي كل الظروف. واتمنى ألا اكون مخطئاً اذا قلت إن الانسان في المستقبل لن يستمر في الغباء الذي كان عليه في القرن العشرين.

مصير الاشتراكية؟

❑ باعتبارك شاهداً مميزاً على عصرك، فما رأيك في الاحداث التي اصابت المجتمع الاشتراكي؟

- كنت اتمنى ان يحدث ما حدث قبل عشرين سنة، لأن الاصلاح الذي ارتئي للعالم الاشتراكي جاء متأخراً. ولا فائدة من الحديث في ذلك الآن. لقد انتهى الامر ودخلنا مرحلة جديدة من التاريخ، لاندري كيف ستنتهي.

❑ هل ترى ان ما حدث هو لمصلحة التاريخ؟ ام ضد التاريخ؟ ام اغتصاب للتاريخ؟ ام ماذا؟ وما مصير الانسان في المستقبل.

- هذا يقودنا الى استنتاجات ميتافيزيقية لست اهلاً للخوض فيها. لكن ما هو أكيد ان الذي حصل كان يجب ان يحصل، ولا اعتقد ان ثمة خلافاً في الرأي حول الموضوع.

لكن الآن لا احد يستطيع ان يتكهن بما سيحدث في المستقبل. نحن في حقبة غامضة بعكس التي سبقت. والمؤسف ان الولايات المتحدة الاميركية والمجموعة الاوروبية ساعدتا على هذا الانهيار دون ان تفعلا شيئاً ولو بسيطاً لايجاد البديل؛ وكأن الهدف فقط اسقاط المجتمع الشيوعي، كما حدث في نيكاراغوا. لقد كان هم الولايات المتحدة ضرب الساندينية دون ان تفعل شيئاً لاخراج هذا البلد من محنته بعد انهيار الحكم الساندينى. حتى ان الجيش الساندينى نفسه يحمي اليوم خصومه خوفاً من الفوضى والانهيار التام.

❑ قيل إن البابا يوحنا بولس الثاني استقبلك عام ١٩٨٢ ليستشيرك في امور اميركا اللاتينية حين كان يزمع زيارة المكسيك؛ فماذا جرى بينكما؟

- ليس البابا هو الذي استدعاني في الحقيقة، بل انا الذي طلب مقابلته، وكنت اريد ان اعرض عليه برنامجاً بعضه لمصلحة المنفيين من بلادهم. واستقبلني البابا وقتاً قصيراً جداً. ولما عرضت عليه برنامجي، لم يزد على قوله إنه سينظر في الامر؛ ثم نسيه. والحق

انني احتفظ عن المقابلة بشعوري ان البابا لم يكن مالكاً نفسه بعد كسيد للفاتيكان. كان ذلك بعد ان انتخب بوقت قصير. واذكر انني عندما تهيأت للانصراف، لم يعرف كيف يفتح الباب لاخرج من مكتبه. واذكر انني حين كنت اراقب البابا يعالج الباب الذي لا ينفتح فكرت في ما ستقوله والدتي لو عرفت انني والبابا كنا محبوسين في مكتبه.

□ ما هو في رأيك سبب هذا العجز التاريخي الاوروبي واستنكاف اوروبا من القيام بدورها كقوة معاصرة؟ هل السبب خوفها من المهاجرين؟

- السبب في رأيي هو النرجسية. إسمع تصريحات زعيم الفاشية الفرنسية، لوبن، حين يقول ان سبب مصائب المجتمع الفرنسي هو الاختلاط.

□ يقال إننا نشهد حرباً من الشمال على الجنوب. فكيف، في رأيك، سيدافع اولئك الذين هم ما وراء حدود جبل طارق عن انفسهم؟

- ان دفاع اميركا اللاتينية هو في العودة الى جذورها؛ ويكون البرنامج السياسي اقامة التجمعات الكبرى ليس فقط للمساعدة بل أيضاً للدفاع. فدوماً سيطلع من يريد ان يأكل غيره في هذا العالم. وفي هذا المعنى كان لقمة غادالاجارا اهمية بالغة فوتها الصحافيون لرغبتهم في نقل الاخبار سريعاً. ولكون اجتماعات القمة كانت اجتماعات مغلقة، فقد اكتفوا من الحقيقة بالفتات. اما أهمية تلك القمة، فكانت في الموقف الموحد من مسألة الاحتفالات بالذكرى الخمسمئة لاكتشاف اميركا، وما تلا ذلك من فتوحات. وكانت رغبة اسبانيا ان تشارك دول اميركا اللاتينية في هذه الاحتفالات التي ستقام في اشبيلية. وهذا يعني ان اميركا اللاتينية، على رغبتها في توحيد السياسة مع شبه الجزيرة الايبرية، لا تريد ان تذكر بالفتح. وانا شخصياً وقفت ضد الاحتفالات. وفي اعتقادي انه يجب توحيد النظرة السياسية بين اميركا الجنوبية واسبانيا والبرتغال، لتشكيل قوة سياسية مستقلة عن الولايات المتحدة الاميركية. هذا هو المعنى الحقيقي لتلك القمة، وفي اعتقادي انه سيكون لهذه الكتلة مستقبل كبير.

□ وهل سيتم السماح لها بأن تصير قوة في المستقبل؟

- السؤال الصحيح يجب ان يكون كالتالي: هل نحن أهل لمثل هذا العمل؟ وفي رأيي اننا كذلك. اننا نملك احتياطياً قلما توافر لغيرنا: اننا اغنياء بانسانيتنا.

□ هل تظن ان هذا الامر هو الحظ الثاني لاميركا اللاتينية؟

- بل هو الحظ الاول.

□ ما هو في رأيك، وفي شكل عام، ذاك الجدار الذي سيقف ضد الفردية والرأسمالية المنتصرة؟

- ان الجدار المفترض هو اوروبا الغربية. وثمة ظواهر غير مشجعة، بل خطرة قد تعرقل ذلك. منها ما يذكر بظروف نشأة النازية، حين لا وجود لمثل هذه المظاهر في اميركا اللاتينية. ثم ان اميركا اللاتينية اليوم ليست التي كانت قبل خمسة اعوام او عشرة اعوام. فالثروات تطلع في كل مكان من الارض الاميركية الجنوبية. وكولومبيا والمكسيك وفنزويلا في طريقها لتجاوز مشاكلها الداخلية.

□ هذا يعني انها اكثر احتراماً مما كانت؟

- بالتأكيد ان الولايات المتحدة الاميركية كانت الاكثر تحقيراً واذلالاً لاميركا الجنوبية. والآن ثمة حوار على مستوى مختلف بين الطرفين.

□ نعرف انك لم تكن يوماً شيوعياً. فهل تعتقد انه يجب الاحتفاظ بشيء من الشيوعية؟

- اعتقد ان من سوء حظ الشيوعية ان ظروف نشأتها لم تكن طبيعية. كانت الماركسية تتوقع نشأة النظام الشيوعي في بلد متقدم مثل المانيا او انكلترا، ولو حدث ذلك لما تعرض النظام الشيوعي للانهيار.

كانت البورجوازية في هذه البلدان المتطورة تعرف معنى الحريات. ولذا كان في استطاعتها المحافظة عليها بدلاً من محاربتها. اما روسيا، التي كانت لا تزال غارقة في جهالة القرون الوسطى، فلم تكن شعوبها مؤهلة لهذه القفزة الكبرى. فكانت ديكتاتورية الطليعة اجبارية لفرض النظام بالقوة على الاكثرية، عدا ان التراث الروسي في السلطة المطلقة كان قوياً ومتجذراً، فسهل على الطليعة الشيوعية الاستسلام لهذا الاغراء. اما في اوروبا الوسطى، فالشيوعية فرضت عليها فرضاً بعد الحرب العالمية الثانية وانتصار ستالين. لم تكن الشيوعية طالعة من الشعب، وزاد في حدة الديكتاتورية الستالينية ما عرف «بالستار الحديدي» والحرب الباردة بين الجبارين. وللاسف أيضاً ان انهيار

التعصب الشيوعي افسح في نشوء «تعصب ديموقراطي» يكاد يكون الوجه الآخر للتعصب الاول. اذ كيف يختلف هذان التوجهان اذا كانت الديمقراطية ستمنع وجود احزاب شيوعية؟

الشهرة والسلطة

☐ هل تعتقد ان الشهرة غيرت في توجهك وتصرفك؟

ـ لنقل ان الشهرة بهذا المعنى لها وجه ايجابي من حيث انها تمنح فرصاً ثمينة لايصال الكلام الى ابعد.

☐ ألم تشعر بميل الى السلطة انطلاقاً من هذا؟

ـ الحق ان لي شهوة جامحة للحياة. والسياسة هي احد وجوه الحياة التي لا يمكنني الاشاحة عنها. لكنها ليست الوجه المفضل لديّ. واعتقد انني ما كنت تورطت فيها لو ولدت في قارة أقل اضطراباً من أميركا اللاتينية. وفي هذا انا رجل سياسة بمفهوم النخوة.

☐ كل كتاب اميركا اللاتينية، وربما العالم الثالث، يهتمون بالسياسة؛ لكن اهتمامك انت يفوق اهتمام الكتاب من جيلك؛ كما ان احداً منهم لم يعقد صداقات واسعة مع رجال الحكم في بلدان اميركا الجنوبية مثلك. فما هو تفسيرك؟

ـ ان علاقاتي فرضتها شهرتي من جهة وبعض الظروف التي ساعدت على لقاءات لم يكن في الامكان التهرب منها. ولكن للحق ان بعض هذه الصداقات، اذا استمرت، فليس بسبب التعاطف السياسي، بل التعاطف الشخصي، وليس لها علاقة بالسلطة أو بالشهرة.

☐ هل انك حقاً لا تشعر باي ضعف خفي تجاه السلطة؟

ـ بل انني اشعر برغبة جامحة في السلطة، وليست رغبة خفية، بل العكس. وبإمكانك ان تلاحظها في الكثير من ابطال رواياتي. لنأخذ مثلاً شخصية «اورسولا ايغاران». وللاسف لم يلاحظ النقاد ذلك. كما ان رواية «خريف البطريرك» تمثل دافعها بأن السلطة هي ولا شك التعبير الاسمى للطموح وللارادة البشرية. وأنا لا افهم وجود كتاب لا مبالين بهذا المعنى.

☐ اذن لماذا لم تسع الى تحقيق هذه الرغبة؟ ام انك سعيت؟

ـ ابداً. ان اشياء كثيرة في حياتي تثبت انني تعمدت التغاضي عن كل فرصة في هذا

الاتجاه. ربما لأنني لا أجد نفسي موهوباً لها، ولست مكوناً للممارستها، ولم أُعطَ موهبة اتخاذ القرارات. وهذه شروط ثلاثة مهمة في رجل السلطة، كما في كل عمل. وهذه الشروط اجدها متوافرة في مهنتي ككاتب. ان الخطأ في فهم القدر هو خطأ سياسي لا يغتفر.

***

«الجنرال في متاهته»

بعد ست سنوات من التفكير، وثلاث سنوات من البحث والتدقيق، وسنتين من الكتابة، خرجت رواية غارسيا ماركيز الجديدة «الجنرال في متاهته». وبصدورها لخص احدهم الحدث بأن ماركيز حرر المحرر (اي بوليفار). ذلك ان هذا المحرر، بعد قرن ونصف قرن من الدراسات التاريخية، كانت صورته للقارئ مشوشة عبر حكايات واخبار وطرائف؛ وهو الذي تنبأ لنفسه بقوله انه «محكوم بقدر مسرحي». والحق ان هذا الرجل الذي خلط بين السلاح والسياسة، بين الرومانسية والمجون، بين الانتصارات والانكسارات، لم يستطع ان يجد لنفسه مكاناً مستقراً في التاريخ. لقد نجح في حربه ضد الادارة الاستعمارية في ما يسمى اليوم فنزويلا، كولومبيا، الاكوادور، البيرو وبوليفيا. لكنه فشل في تحقيق الوحدة بين هذه البلدان. ويقول الناقد الفرنسي جان فرنسوا فوجيل في مجلة «لوبوان» الفرنسية في تعليقه على رواية ماركيز أن عمله بدا غير مكتمل؛ وبدا في انزلاقه الدائم عن قاعدة تمثاله في متحف التاريخ.

ماذا فعل ماركيز ليعيد هذا التمثال مستقيماً على قاعدته؟

لم يكتب رواية تاريخية، أي انه لم يكتب سيرة بوليفار، بل سيرة نهر هو النهر الذي ينبع من سانتافي في بوليفيا على علو ٢٦٠٠م ويصب في البحر الكاريبي في سانتا مارتا، انه نهر ماغدالينا. وهذا النهر جعله يسير في موازاة مسيرة حياة بوليفار التي تنحدر من فوق الى تحت.

لكن ماركيز جعل المسيرة معكوسة، أي انه بدأ بها من تحت الى فوق: من منفاه الواطئ الى بدايته في الاعلى، معتمداً مذكراته التي هي اعادة تركيب لهذا الانتحار الشاهق

العلو. فهو كما نعرف مات في المنفى عن ٤٧ عاماً (عام ١٨٣٠) بجحود كامل من شعب القارة التي اراد تحريرها وتوحيدها.

وظل مدفوناً هناك في ركام من الاوراق التاريخية حتى جاء كاتب متوج بجائزة نوبل للآداب، ليعيده الى الحياة بطريقة فريدة. ففظاعة هذه الرواية، يقول ماركيز، انها، اذ اعادت بوليفار الى الحياة، اعادت معه ايضاً «كابوس مثاله الاعلى». انه جورج واشنطن الهندي الذي ظل على حصانه يجوب انحاء اميركا اللاتينية من طرف الى آخر: مرة بلقب جنرال، ومرة بلقب ديكتاتور، وأخرى بلقب رئيس، معلناً ان «تحرير اميركا هو أمل العالم كله»، حتى واجه الجنرال سانتاندر صديقه السابق، «والمتعود الشرعية والنظام» الذي حمل شعاراً مضاداً: «اذا السلاح اعطانا التحرير فان القانون سوف يعطينا الحرية».

واذا كانت اوروبا وقفت آنذاك على الحياد لعجزها عن اتخاذ موقف في هذا الصراع، فإن المؤرخين اليوم انقسموا فريقين: احدهما يناصر بوليفار، والآخر سانتاندر. الفريق الاول اعتبر سانتاندر مقسماً لوحدة اميركا الجنوبية. لكن الفريق الثاني وجد فيه السياسي الواقعي. اما غارسيا ماركيز، فقد اتخذ جانب بوليفار، ليس كخصم للجنرال سانتاندر بل كرجل له احلامه وفضائله وله اوهامه ونقائصه. وحاول الروائي الكولومبي ان يكون منصفاً، ومحايداً في الوقت نفسه، اي لم يكن ذاتياً في تدخله التاريخي الا من ناحية الاسلوب الروائي. فلم يسبغ على بوليفار اشياء ليست فيه، ولم يضع على لسانه اقوالاً لم يقلها. وهو - اي الكاتب - يعتقد ان بوليفار مليء كفاية الى درجة انه ليس في حاجة الى من يملأ فراغاته.

لقد كتب ماركيز رواية تنتسب الى سلسلة روايات لاتينية مثل «بدرو بارامو» للروائي خوان رولفو، و«السنيور البريزاندتي» لميغيل استورياس، و«السلطة» لروا باستوس وغيرها، وهي روايات اشخاص - رموز.

وسيمون بوليفار في رواية ماركيز، كما في الواقع، هو من طينة متفردة، ويحمل في نفسه من التناقضات ما يجعله في الوهم كما في الحقيقة يتخلى بملء ارادته عن السلطة. وهذا ما لم يفعله اي زعيم سابق في اميركا اللاتينية. هو فنزويلي ثري، فقد اباه في الثالثة، وامه في التاسعة، وترمل في العشرين. وشهد تتويج نابوليون، وهو صاحب الكلمة الشهيرة، «لم اعد انا نفسي».

ويعترف ماركيز بأنه وجد في مراسلات بوليفار ما يكفي لرسم بطل روائي، من الكلمات والمواقف، من الغضب والصبر، من تفاصيل حياته اليومية: حيث انشغاله بعسر هضم من حساء الغوافا يعادل انشغاله باي امر جلل. وقد تكون ايام عزلته الاخيرة، بعد اعتكافه وتخليه عن السلطة (وهي لا تجاوز الثمانية اشهر)، ذات حساسية انسانية مرهفة، جعلته يعرف كيف يكون محبوباً قبل ان يستقبل الموت.

والذين تناولوا سيرة بوليفار الخاصة قبل ماركيز، من الباحثين والمؤرخين، اكتفوا بالتركيز على غرامياته؛ وقد احصوا ٣٥ امرأة عدا عابرات السبيل. لكن ماركيز لم يدخل روايته سوى واحدة هي مانويلا سانس خدينته وسكرتيرته. اما الاخريات، فلم يبق منهن في الرواية سوى ظل شاحب في مسيرة هذا الرجل الذي يشبه «سيزيف» في حروبه العبثية واوهامه السلطوية التي استمرت عشرين عاماً.

في الفصل الاخير من الرواية، نجد الجنرال على فراش الاحتضار يتقبل الصلاة الاخيرة عن روحه قائلاً: «كيف الخروج من هذه المتاهة؟» وكان عليه ان ينتظر ١٦٠ عاماً قبل ان يعثر على روائي يجد له المخرج: انه الفشل السياسي الذي لا يزال حاراً في الارض التي دفن فيها. ولكن هناك ايضاً «القدرة اللامحدودة على التخيل» بحيث ينطبق عليه القول، اذا كان الرجل يقاس بطموحاته، فإن هذا الرجل عملاق. ان الطموحات العامة لا يحدها الموت الفردي، خاصة في تلك القارة التي يصح فيها قول المؤرخ المكسيكي ادموندو اوغارمان: «انها قارة لم تكتشف، بل اخترعت». وحال هذا البطل، كحال الروائيين؛ فهم مضطرون الى ان يبدأوا من فراغ، لأن ليس لهم تراث. وماركيز يعي جيداً هذه المقولة؛ فنراه يقول في رائعته «مئة عام من العزلة» ان «العالم كان جديداً الى درجة ان اشياء كثيرة لم يكن لها اسماء، وكان على الشخص ان يشير اليها باصبعه». إن ماركيز هو الذي اوجد هنا بوليفار مثلما اوجد بوليفار اول مؤسسة سياسية في القارة، بل ان بوليفار هو الذي اخترعها. وكم يبدو بوليفار هنا شخصية ذات تاريخ ملعون لقارة ملعونة. وهو يتمم سلسلة الابطال الخرافيين ـ الواقعيين في اميركا اللاتينية كما هي حال الاخرين في روايات ماركيز: الكولونيل اورسيانو بانديا في «مئة عام من العزلة» وفلورنتينو عوزا في «الحب في زمن الكوليرا» وديكتاتور «خريف البطريرك» وغيرهم. من هنا قول غارسيا ماركيز: «انا لم اكتب سوى كتاب واحد، انه الكتاب نفسه، الذي استعيده باستمرار». وسيمون بوليفار هو شخصية مكملة في هذا الكتاب: انه احد مجانين الكاريبي؛ نبي جديد اعيد خلقه

بريشة ماركيز الساحرة في رواية مذهلة حيث الجغرافيا كما التاريخ مفتوحة حدودهما الى ما لا نهاية في واقع لا يتجزأ. والكاتب يعرف انه منذ اليوم سوف يصبح المكان الذي دفن فيه بوليفار مزاراً للقراء، كما انهم سيستعيدون مع الكاتب رحلته من ينبوع النهر الى مصبه، بل سيقطعون هذه الرحلة مشياً من سان بدرو الى سانتا مارتا حيث يرقد المحرر. في السابق كان ثمة من يحج الى قبر بوليفار. لكن بعد الآن سوف يتوقف هؤلاء الحجاج في كل الامكنة ليتأكدوا من مطابقتها لما جاء في الرواية، بل انهم سوف يعيدون تحسس كل ما تحسسه الروائي في روايته عن بوليفار: شجرات الصبير، طاحونة السكر، الغرفة التي انعزل فيها ورائحة القصب التى كانت تدخلها. وكذلك سوف يتأكدون من خبر لم يعرفه سوى الروائي، وهو ان قلب بوليفار الذي حفظ في الكاتدرائية اكلته هرة.

مارس ماركيز في سيرة بوليفار ما سمي اسلوب «الواقعية السحرية» الذي وسم ادب اميركا اللاتينية بسمة خاصة. لكن ماركيز يؤكد انه لم يجد عناء في ادخال بوليفار الى عالمه. وكذلك سيفعل القراء. واهمية بطل رواية ماركيز الجديدة انه سيدخل ايضاً عالم كل قراء ماركيز. وسوف يصير هذا البطل الحقيقي مثل ابطاله الخياليين مثار استشهاد ذاكرة القارئ في كل مكان.

«عن الحب وشياطين اخرى»

اختار للحب المركيزة الطفلة الخلاسية الوثنية المعتقدات ابنة الثانية عشرة، وراهباً اسبانياً دومينيكانياً كلف تأهيلها لملاقاة ربها، على الطريقة المسيحية، بعد اصابتها بداء الكَلَب في الزنزانة، حيث احتجزت طوال ٩٣ يوماً قبل ظهور اعراض المرض المميت.

حول هذه الرواية وحول التقنية الروائية المدهشة لهذا الكاتب الكبير هذه المطالعة السريعة.

كلب بلون الرماد، في جبهته نجمة بيضاء، كان يجوب الشارع في «قرطاجنة الهندية» عندما اطلت المركيزة الصغيرة على العتبة. كان الكلب مسعوراً فعض ثلاثة من السود في الشارع وصلوا لتوهم من غينيا، وعض أيضاً كاحل المركيزة الصغيرة التي كانت تستعد للاحتفال بعيد ميلادها الثاني عشر.

كانت المركيزة الصغيرة، واسمها سيرفا ماريا دو تودوس لوس انجلس، تضع حول عنقها عقوداً سحرية، هدايا من سحرة يوروبا. اما ضفائرها، فكانت اطول من ضفائر الالهة الاسطورية مليزاند. «وكانت الضفائر الذهبية تلتف حول جسدها الصغير كمعطف ملكة». كانت خلاسية «ورثت عن والدها الماركيز البشرة العاجية والزرقة الغامقة في العينين وشقرة الشعر المذهبة». اما عن امها الهندية «فورثت لدونة الجسد والحياء الذي لا دواء له».

هكذا يفتتح غابرييل غارسيا ماركيز قصة هذه المركيزة الخلاسية في رواية «عن الحب وشياطين اخرى»، او قصة حب هذه الصغيرة في الايام القليلة التي ستسبق موتها بعد ان اصيبت بداء الكَلَب. قصة تختلف عن كل ما سبق من موضوعات الحب في أعماله، لأن ماركيز يعرف كيف يعرض كل مرة صورة مختلفة عن الحب وابعاداً مختلفة وحدثاً مختلفاً.

وعلى هذا لا نعجب ان نرى الروائي يختار، هذه المرة، فتاة في الثانية عشرة هي «سيرفا ماريا» ابنة مركيز اسباني من علاقة عابرة بخلاسية، الابنة التي سوف تهمل وتوضع بين ايدي الخدم السود، فتنشأ على معتقداتهم واساطيرهم التي حملوها من خلف الاطلسي. ويختار، من جهة ثانية، الراهب «كايتانو السنيو دل اسبيريتي سانتو دلورا اي اسكوديرو».

انها علاقة أيضاً بين عالمين، عالم المهجرين من قارة الى قارة كعبيد، وعالم البيض الاستعماريين في اميركا اللاتينية في القرن الثامن عشر.

لا يكتفي ماركيز في روايته الجديدة بضرب عالمين مختلفين بعضهما ببعض، بل يختار لهذا الحب جواً كابوسياً. فالعلاقة تولد بين الراهب والفتاة عندما تصاب هي بالمرض المميت، اثر عضة الكلب المسعور، فيحجر عليها في قبو طوال ٩٣ يوماً قبل ان تظهر اعراض المرض الذي سيودي بها. وفي هذا القبو يتم الحدث الذي يبدأ في مكان فسيح هو الساحة، حيث سيعض الكلب المسعور بطلة الرواية، لينتهي في قبو ضيق. وكلما ضاق المكان على الحدث، كان الحدث يغوص في العمق، حيث الكَلَب والحب يتحدان حتى الجنون في قلب الفتاة الصغيرة وجسدها؛ ويتأججان، حتى الجنون، في الجسد العذري للراهب الاسباني.

قصة حب على طريقة ماركيز، الذي يختار اوجهاً للحب لم ترد في كل التراث القصصي للحب، منذ رواية «موت معلن» الى رواية «حب في زمن الكوليرا» السابقة لتلك التي اختار لها عنواناً هو «عن الحب وشياطين اخرى».

وبطله في مثل هذه الروايات هو الحب اكثر من اشخاص المحبين. الا انه كل مرة كان يختار واقعة حقيقية، وينكب على المراجع، كما لو أنه باحث يستخلص من الوقائع المادة التي تناسبه اكثر، ويقوم بتركيب مدهش حول هذه الوقائع في اسلوب يحلو له ان يسميه اسلوب «الواقعية السحرية».

في اختياره لمادة روايته الجديدة، يبتعد كثيراً في الزمان، الى القرن الثامن عشر. لكنه يختار المكان الاقرب: قريته هو بالذات قرية «قرطاجنة الهندية» الواقعة على ساحل الكاراييب حيث ولد. واذا كان الحدث وقع في القرن الثامن عشر، فإن زمن الرواية يبدأ في ٢٦ تشرين الاول ١٩٤٩، يوم العثور على بقايا رفات المركيزة الصغيرة، لدى نبش المقبرة القديمة لدير سانتا كلارا في تلك القرية. ويقول ماركيز على لسان الراوي، الذي هو حارس المقبرة، والمشرف على مشروع نقل قبورها الى مكان آخر، ليفسح لبناء قصر جديد محلها، يقول انه عرف رفات المركيزة من شعرها: «من اول ضربة معول انفتح القبر، وبدا الشعر الاشقر الذي يشبه النحاس الغامق، يتلألأ في ضوء الشمس. كان شعراً حياً لا يزال مشدوداً الى الجمجمة، وراح المعلم يسحب الضفيرة الشقراء عقدة بعد عقدة فاذا هي بطول ٢٢ متراً و ١١ سنتمراً». وعندما استغرب احدهم هذا الطول قال: «ان شعر الميت ينمو سنتيمتراً واحداً في الشهر، كما الشعر الحي، وعلى هذا يبلغ طوله ٢٢ متراً في مئتي سنة؛ إنه الطول الطبيعي».

لكن الصورة تأخذ ابعادها الشعرية من علاقة الشعر الحي بالعظم الميت. وببراعة فائقة يصف الراوي مجاورة الحياة والموت وتداخلهما. واذ يستعيد تركيب اجزاء التاريخ المندثر، نكتشف معه ان الصغيرة كادت تخنق، لدى ولادتها المتعسرة، بحبل السرة، لولا ان الخادمة الزنجية «دومينغا دو ادفينتو» انقذتها في آخر لحظة ونذرت للفتاة ألا يقص شعرها الا ليلة عرسها. وعلى هذا صارت شفيعة «سيرفا ماريا» الالهة «حلقوم»، وهي الهة زنجية حمل الزنوج اسطورتها من افريقيا واسرارها.

في هذا الجو من الطقوس، المطعم بالاساطير الوثنية والمسيحية، نشأت «سيرفا

ماريا»، وتعلمت اللغات الافريقية، وشربت مع مربيها ومربياتها من الخدم دم الدجاج، ولطخت وجهها بالشحتار، واتخذت الاقنعة الشيطانية التي كانت الكنيسة لا تعترف بها لكنها تخشى قدراتها.

يقول الراوي ان «سيرفا» لو لم تصب بداء الكَلَب، لكانت اصيبت بالجنون. وكان ينقص هذا الجو السحري ان يدخل عليه الدين في هيئة الراهب «كايتانو» المتعمق في اللاهوت الكاثوليكي.

ينبع سحر القصة من التقاء هذين القطبين المتباعدين على حن صعيد: الخلاسية والابيض، والوثنية والراهب، الطفلة والبالغ الخ...

علاقة شديدة الرحابة في مكان شديد الضيق، في زنزانة صغيرة لا تسع سوى شخصين، وسط قلعة للسجناء الاحياء الاموات، حيث لا يمكن ان يقال كلام حب كالذي يتكرر في روايات الحب، او بحسب امبرتو ايكو الروائي الايطالي: «اذا كان ثمة بوح بالحب هنا، فلن يكون الا على هذا النحو: «سأقول احبك كما يقال في الروايات».

لكن اي حب يمكن ان ينشأ بين طفلة على ابواب المراهقة في طريقها الى الموت وبين راهب اختير ليسهل عليها لحظاتها الاخيرة قبل لقاء ربها؟

ليروي الحكاية اختار غابريال ماركيز اربعين رباعية مشهورة للشاعر الجندي الاسباني دون كارسيلازو دولافيغا. رباعيات قريبة من الشعر العذري العربي حيث القيم القبلية تجعل بعض الحب مستحيلاً، لكنها تزيده تألقاً وجموحاً، كما لدى قيس بن الملوح؛ او هو الحب الصوفي كما ليس لدى رابعة العدوية بقدر ما لدى الراهبة الاسبانية التي خصص لها الشاعر المكسيكي اوكتافيو باث ستمئة صفحة ليروي العشق الالهي لديها. ففي لحظات يصير جسمها مكهرباً: اذا لمسه احدهم بطرف اصبعه تكهرب.

في الرواية الجديدة لماركيز، كل ذلك الحب، الذي ينفجر في اغرب وضع واغرب مكان، لا يتحسسه القارئ عبر هدم الحاجز بين الواقع والخيال. وليس الا الشعر وسيلة هذا الهدم؛ فلا يعود القارئ يعرف هل الحب موجود في القصيدة التي يقرأها العاشقان، أم في القبو الذي يعيشان فيه؟ في العلاقات بين الكلمات؟ أم بين كائنين حيين احدهما يخون ربه والآخر تخونه الحياة؟

في الرباعيات التي كانا يتداولان قراءتها تتداخل مشاعرهما كما تتداعى صور حياتيهما السابقتين في ايقاع هندسي دقيق يخلط الشعر بالسحر، كما السماء بالجحيم او المطهر؛ أو، باختصار، كما الدين بالالحاد والروح بالجسد. وليس مصادفة ان الروائي اختار زمناً هو مفصل في التاريخ الحديث، لأننا نعلم من احد اشخاص الرواية انه يقتني كل اعمال فولتير (الذي توفي عام ١٧٧٩). ومع ذلك لا نسمع صدى الثورة الفرنسية، اي انه زمن نضج فلسفة الانوار، والصراع بين الدين والالحاد، بين البورجوازية الصاعدة والاقطاعية الهابطة، بين الملكية والجمهورية؛ واختصاراً، بين العصور الوسطى والعصر الحديث.

ان الحب لدى ماركيز يمكن ان يتفجر في اي لحظة وفي اسوأ وضع، وخاصة في زمن الموت. ألم يتفجر هكذا حب «فلورنتينو عريضة» و «فرمينا ماركيز» وقت كان يقف الاول على شفا الموت في رواية «موت رجل، معلن»؟ او حب العاشقين العجوزين في «حب في زمن الكوليرا»؟

كانت الطفلة «سيرفا ماريا» المركيزة الخلاسية «التي تلتف بشعرها كمعطف» اصبحت «مسكونة» بالشياطين؛ فكيف تحب عدوها: الراهب الذي جاء يحارب الشياطين فيها باسم الصليب. كان الراهب «كايتانو» القادم من سلامنكة في صحبة المطران كازيريس، مكلفاً مهمة طرد الشياطين من جسد الصغيرة المحجوزة في القبو بانتظار ان تظهر علامات مرض الكلَب. لقد كان يتمدد بجسده الى جانبها، على السرير الضيق في الزنزانة، عندما روت له حلماً كان هو نفسه حلم به. قالت انها وجدت نفسها تأكل من عنقود عنب، حبة حبة، امام نافذة مطلة على البحر: وعندما تناولت الحبة الاخيرة لفظت انفاسها. آنذاك ادرك الراهب كايتانو ان هذه الفتاة المحتضرة، التي حلمت حلمه هو، والتي يلتصق جسده البارد بجسدها المحموم، هي قدره. وكانت هي تشعر الشعور نفسه: «وفي الهزيع الاخير من الليل كانا يدركان معاً انهما احبا أحدهما الآخر من الازل»، وانها لن تموت الا حباً، «عندما تقضم آخر حبة من عنقود العنب»، مع آخر شهواتها الحسية. و «كانت عيناها تفيضان بالنور، وجسدها رخواً حريرياً كأنها ولدت لتوها». وكان هو يدرك «ان لا علامة لمرض لا تشفيه السعادة»

لذا، فان الشياطين لا تنهزم في الجسد المحموم باسم الله، بل باسم الحب.

القول عن قوة التركيب في الابداع الماركيزي صار من البديهيات. لذلك، وعلى الرغم من ضيق المكان الذي حصر فيه الكاتب مدى روايته، فإن الجدار عندما ينكسر بين الواقع والخيال، ينكسر ايضاً بين الازمنة. فشخصيات الماضي في حياة بطلي الرواية تدخل الزنزانة وتخرج مع كل صورة من صور تداعيات الذاكرة. وهي لا تدخل كاشباح بل بجسمها ولحمها وكل حيويتها في واقعها. شخصيات كثيرة تضع القارئ في مناخ ذلك العصر، كما قرطاجنة عام ١٧٧٦ حين كان السود، «يكتفون بحريق الديكة، وكانت الكنيسة، في الوقت نفسه، تحرق الابرياء وتشويهم على النار احياء» كما تقول احدى شخصيات الرواية.

ولم تكن صورة الماضي ولا شخصياته في الرواية تفتعلان الظهور امام القارئ. كانت لدى الروائي القدرة على جعلها تخرج من اسطر الرباعيات الى الوجود بطبيعة وعفوية كاملتين. وكان غبريال ماركيز يدرك اهمية الشعر انه عنصر مساعد في تجسيد الرؤية: «كلما كان الاسلوب صافياً يصير اسهل ان نرى الشعر». هكذا كانت الشخصيات تظهر مجلوة «من وحل الذاكرة». كما كان يخرج «شهداء الحنين».

واذا كان جوليان بك اطلق على مسرحه اسم «المسرح الحي»، فإن ماركيز يليق به ان يطلق على ادبه «الرواية الحية». فالساحة الصغيرة تصبح حيوية. وها هو العجوز اينياسيو، ماركيز كاسالدويرو، «سيفه اطول منه». وها هي الآنسة برناردا «التي مؤخرتها اكبر من جسمها». وها هم الخدام والخادمات والسحرة والشياطين وكل السادة والعبيد لتلك الفترة.

وتواكب الزحمة الحياتية والزحمة المكانية زحمة زمانية. فالقارئ، بحسب قول الناقد جان ـ فرنسوا فوجيل، يتابع السرد لاهثاً لتسارع الانفاس في السرد؛ وكأنه يسرع بقدر ما حياة سيرفا ماريا تتلاشى. هذا التطابق بين المضمون والشكل يعبر عنه في الرواية المطران مخاطباً الراهب: «يا للفظاعة! كلما دقت ساعة الجدار بانقضاء ساعة شعرت، وكأن هزة ارضية تجتاح احشائي». وفي هذا الايقاع السردي المتطابق والايقاعي الحياتي، يبلغ فن غابريال ماركيز الذروة.

ويبرر ماركيز هذا الايقاع السريع بقوله انه يحتاج الى الف حياة لكي يقول ما يريد ان يقوله.

ان اي قارئ لماركيز يخرج بانطباع اولي عن هذا الراوي الذي يروي كما يتكلم بعفوية.

وكم تبدو العفوية هي الغالبة على كتابة ماركيز. فهذا الدفق من الكلام تتداخل فيه الصور الشديدة البعد، كما يتداخل الماضي والحاضر، في ثرثرة تبدو مجانية لسهولة تداعي المشاهد والاحداث. وهذا ما يؤكد صفة العفوية. لكن، كما كان يقول النقاد العرب منذ ابن الاثير، ان مهارة الصناع في الادب تتجلى في اخفاء الصنعة. وهذا ما يؤكده ماركيز ايضاً في اعترافاته المثيرة عن تقنيته الكتابية في آخر حديث معه زامن خروج الطبعة الفرنسية لرواية «عن الحب وشياطين اخرى»، اجرته صحيفة «لوموند». وقد علمنا انه يستمر في التعديل حتى بعد صدور الكتاب في الطبعات التي تلي الطبعة الاسبانية.

فمثلاً، يقول عن روايته الاخيرة «عن الحب وشياطين اخرى» انه يحتفظ بـ ١١ صيغة لها، الثماني الاول قبل بدء الطباعة، والثلاث الاخيرة اثناء الطباعة. اي انه يستمر في اعادة الكتابة حتى حين يكون دفع الرواية الى المطبعة.

بل يذهب اكثر من ذلك عندما نعرف انه يتابع التعديل بعد ظهور الكتاب في الطبعات اللاحقة في اللغات الاخرى، كما حدث في الطبعة الفرنسية لرواية «عن الحب وشياطين اخرى»، حيث نرى المركيز، والد سيرفا يظهر ايضاً في خاتمة الرواية، حين كان اكتفى، في الطبعة الاسبانية، بظهوره في المطلع.

ويقول ماركيز ان الكمال، في اي عمل روائي كبير، هو مستحيل. لكن المحاولة الدائبة للكمال ضرورية. وهذا الامر كان تحدث عنه بألم كبير فرانز كافكا الذي قيل على لسانه إن احد اسباب طلبه من صديقه ماكس برود حرق رواياته، كونها غير مكتملة في نظره.

ولذا، فإن هذا السعي نحو الكمال، هو هاجس ماركيز. ومن عناصر هذا السعي تجديد الايقاع، لئلا تتوقف المفاجأة أو دهشة القارئ، على صعيد السرد.

الايقاع المتجدد

يقول ماركيز ان طموحه خلق كتاب كل سطر فيه يحفز على الاثارة، كتاب لا يرغب القارئ فيه ان يعرف ماذا في الفصل اللاحق، بل ايضاً في السطر اللاحق. وفي هذا الصدد يجب ان يأتي الكمال، على صعيد التركيب، كما على صعيد الكثافة، كما على صعيد اللغة، في اعظم صورة.

لذا يقول انه لا يكرر النعت الواحد مرتين في الرواية. حتى النقطة، التي تسبق النزول الى السطر من جديد، يختارها كل مرة، فلا يكون لها الايقاع نفسه الذي كان للمرة السابقة.

يرى غارسيا ماركيز ان واجب الكاتب، الكاتب الذي يريد خلق اسلوب مميز، ان يطبق هذا الاسلوب، من اول سطر الى آخر سطر، في حرص بالغ على اللغة كما على الاسلوب. ولذا، فإن التصحيح والاعادة امران لا ينتهيان قبل ان يتوازن الايقاع.

يأخذ ماركيز على الروائي الايرلندي الشهير جيمس جويس انه يعلن ما يسميه «العمل المفتوح»، حين تكمن اهمية جويس في ان هذا العمل المفتوح لديه ينتهي بالجملة التي بدأ بها، اي ان عمله المفتوح مغلق ايضاً بأحكام، كما يجب ان تكون القصيدة. «وانا حريص على هذا الغلق»، يقول ماركيز. وفي سبيل هذه الغاية، هو في حالة استحضار دائم لمسيرته الروائية، لمزيد من السيطرة على الذاكرة التي هي اصلاً قوية عنده بل عند والدته العجوز التي، يقول عنها، إنها حتى الآن تتمتع بذاكرة تسمح لها باسترجاع ادق التفاصيل عن طفولتها. وبسبب اجتماع الملكة الخاصة بالملكة الوراثية، صار يمكنه الافتخار بأنه«بطل في قوة الذاكرة». ويوضح فيقول: «كان يمكن ان استمر في كتابة روايتي «مئة عام من العزلة» الى الابد، لولا هذه القدرة التي سمحت لي بالخروج من متاهة هذا الكتاب».

ويشدد ماركيز على أهمية الذاكرة. ويشكر ربه انه يتمتع بذاكرة قوية الح على تنميتها طوال الوقت؛ فلا تخونه مع تقدم العمر والا توقف عن الكتابة، كما حدث للروائي الانكليزي ايغلين فوغ الذي اعلن ذات يوم انه توقف عن الكتابة الروائية لأنه لم يبق قادراً على ان يتذكر كل كلمة في الرواية، فلا يكسر التوازن في علاقة الكلمات بالجمل، والجمل بالسرد والسرد بهيكلية الرواية ككل.

وهذا التوازن يتقصده ماركيز في الكتاب الواحد، بل في كل اعماله. ويأتي التصعيد في مسيرتها من دون خلل، ولا تسطيح، ولا تكرار.

ماركيز بين قلة من المبدعين يضعون النقد الذاتي في مستوى الابداع؛ لذلك يقول: «ان مبدأي ككاتب هو النقد الذاتي، وانا استمتع بممارسته».

وسبق ان بين ذلك في طريقة رجعته المستمرة إلى عمله. بل يمكن القول ان اخلاقية هذا النقد، بحسب ماركيز، تبدأ قبل ان تبدأ الكتابة، اي منذ ان تتكون فكرة الروائي للمرة الاولى في ذهنه، ولو على نحو مبهم. فاذا هي، مرة بعد مرة، تتغير أيضاً في ذهنه قبل

الشروع في اول سطر على الورق. لكن القارئ يتساءل معي لماذا يربط ماركيز هذا النقد الذاتي بكونه احترف الصحافة في صباه، ويعول كثيراً على موهبته الصحافية في هذا الصدد. ربما كان ذلك لمجرد الحيطة في وصل الخبر بالشكل الاقرب تناولاً للقارئ، او ربما لكي لا يخدع القارئ بما قد يكون خدع به هو من تناقض في الخبر الواحد عبر اكثر من مصدر. كما أنه يعترض صراحة، في الحديث الذي اشرنا اليه، ولو بتنسيب هذا الفضل الى رغبة الصحافي الاول في ان يبلغ القارئ ويتواصل معه، حين يضيء له الخبر من كل جوانبه. ولذلك يقول ماركيز انه، عندما يستقر على حبكة الرواية، يروح يبحث في كل المصادر عما يجعلها في اطارها الواقعي الصحيح، رغم انه سوف يستند الى الوقائع ليتخطاها في الخيال، مع احتفاظه باطارها الواقعي. فالفترة التي تلي العثور على الفكرة وتسبق الشروع في الكتابة، فترة البحث والتنقيب كأي باحث او دارس او ناقد، خاصة اذا كان زمن الرواية في الماضي. ويقول انه حتى الآن يقضي مدة ساعتين كل يوم في تقليب «الانسيكلوبيديا بريتانيكا». وكان في السابق يخصص ساعات اطول لهذا الغرض. ويختم في هذا الصدد قائلاً: «ان سعيي الى الكمال صار سعياً مَرَضياً».

اللقطة المدهشة

قد يبلغ تفتيش ماركيز عن الشكل الملائم للصدمة في العمل الروائي ما كان يتقصده اندريه بروتون في نظريته السوريالية. لذلك يقول ماركيز: «ان الاصعب لدي، ليس الكتابة، بقدر ما هو التقاط الشكل الانسب لبنية الرواية». وفي هذا يجهد ان يكون الشكل: بقدر ما يتسم بالشعر يتسم ايضاً بالاسلوب البوليسي. ويعتبر ان فكرة مسرحية سوفوكل «اوديب ملكاً» هي الشكل المثالي: تبدأ احداث المسرحية لحظة يبدأ اوديب بالتحقيق في جريمة سوف تكشف أنه مرتكبها. ويقول ماركيز: «هذا الشكل هو حلم كل كاتب. وانا في كل الوقت اضع هذا في اساس كل نقد لعملي».

الكاراييب هي الينبوع

حول سؤال عن عودة الكاتب دوماً الى الساحل الكاراييبي مكاناً لروايته، يقول ماركيز: «ولماذا اذهب خارج مكان ولادتي. انا كروائي تعذبت من اجواء الكاراييب في طفولتي. واول صورة اذكرها من جو طفولتي صورة الشمعة التي تضاء وتوضع في

صحن في الساقية؛ حين يفتقد اهل قريتي غريقاً. كنت في السابعة عندما شاهدت المنظر؛ وكانت الشمعة الطافية تتنقل من ضفة الى ضفة على طول مجرى الساقية؛ حتى، اذا استقرت في مكان ما، كان الغريق تحتها، فينتشلونه كسمكة كبيرة سمينة. هذه الصورة هي احدى صور الكاراييب الكثيرة الشديدة، في خلفية كل بحث فني اسعى الى تحقيقه رواية».

ثم ان الكاراييب مادة غنية من تنوع السكان. يقول ماركيز: «في الساحل الكاراييبي نجد ازدحام الاجناس: الهنود والسود والصينيين والعرب والاوروبيين والعمال الذين شقوا قناة بناما...».

لذلك يطوف ماركيز في العالم من مكان الى آخر؛ ويعود دوماً الى مسقطه حيث اللقى الفنية المتوافرة كثيرة.

نهاية الجوال

اين ينتهي الجوال المتميز غابريال غارسيا ماركيز؟ في برشلونة الاسبانية، المقر الدائم له، وليس فقط المقر المكاني، بل المقر النفسي: العودة الى الجذور، جذور اللغة او جذور الجنس. وهو يعتبر انه، باستعادته ما كان مخبوءاً في هذه اللغة، خارج الاستعمال، رد الحياة من جديد الى اللغة، باعادة اكتشافها. كان يكفيه ان ينفض الغبار عن الفاظ قليلة الاستعمال ليعيد الى الالفاظ الكثيرة الاستعمال، بريقاً وحيوية في هذه اللغة. «كل شيء يبدأ باللغة وينتهي بالانسان». من هنا جعل ماركيز معرفة اللغة العنصر الاول في نجاح اي عمل ادبي، اللغة ليس كقواعد، بل كثروة نفسية وتاريخية واجتماعية، اي كل ما يكون الانسان.

وماذا عن الانسان لدى ماركيز؟ نعرف ان ماركيز كان ذا ميل ثابت الى اعتبار الاشتراكية الحل الانسب لمشاكل الانسانية. ولا يزال على هذا المبدأ رغم النكسة الكبرى التي اصابت الانظمة المسماة اشتراكية. اما عن علاقته الفنية بالمنحى الاشتراكي، فانه يختصرها بالحب. يقول ماركيز: «ان ايديولوجيتي الوحيدة هي الحب». وكل اعماله تدور حول هذا المحور، لكنه الحب الذي يشرح عبر علاقة بين شخصين، العلاقة الكلية بين البشر. وكان ولا يزال معجباً بكلمة لتشي غيفارا يقول فيها: «الثورة تصدر عن الحب».

والحب لدى ماركيز في ازمة. لذلك، فإن كل قصص الحب لديه، خاصة في السنوات الاخيرة، هي قصص الحب المولودة في الازمات والصراع والمرض، الحب الذي يصير لديه كالخلاص لدى المسيحيين.

الا يقول على لسان الراهب كايتانو في رواية «عن الحب وشياطين واخرى» ما معناه ان لا رجاء من مداواة اي مرض لا تكون السعادة دواءه. والحب، كما السعادة له، هو الذي يشجع على المقاومة في الحياة. ولكن لأنه مثل السعادة، مستحيل التوقف، فهو المسعى الدائم، كما الكمال المستحيل هو مسعى النقص. الحب هو الدين الواقعي للانسان لدى ماركيز.

البرتو مورافيا

«الكتابة إنها معجزة الشيطان»

البرتو مورافيا

البرتو مورافيا (١٩٠٧ ـ ١٩٩٠) أحد اشهر روائيي العصر. احتفظ بحيويته الخلاقة حتى لحظة انطافئه.

وعلى الرغم من ان باكورته الروائية «اللامبالون» عام ١٩٢٩، اعتبرت اول رواية وجودية. الا انه لم يهتم بالشكل قدر اهتمامه بالمضمون، مع ان كل اشكاله كانت ناجحة وشقت طريقها الى مختلف اللغات بما فيها العربية.

كان يهدف قبل أي شيء وفي كل ما كتب الى تحرير الانسان من كل ما يكبله ويحد من حريته الانسانية، سواء على الصعيد السياسي او الاجتماعي او الذاتي.

ومنذ روايته الاولى، دخل الساحة الادبية بقوة منددأ آنذاك بالمد الفاشي الصاعد، وهو بعد في الثانية والعشرين، متعرضاً للاضطهاد والحصار.

حاصره مواطنوه بقدر ما حاصرهم. وقضى حياته في فضح الفاشية ومفاسد البورجوازية. دافع عن قضايا اليسار وانتقد ممارساته. كرس السنين العشر الاخيرة من حياته نائباً في البرلمان الاوروبي لمسألة السلام ونزع السلاح.

وقد لا يكون نجح في الهجاء السياسي قدر نجاحه في الهجاء الاجتماعي. الا انه لم يسقط في اي من اعماله الروائية او مجموعاته القصصية. كان يملك سر السرد الناجح لالحاحه العميق على معالجة فكرة واحدة في العمل الواحد.

حيوية مشهديته السردية جعلت النقاد يشبهونه باشهر مسرحيين في تاريخ ايطاليا: غولدوني وبيراندللو.

منذ وفاة مورافيا، واخباره تتصدر الواجهات الثقافية في العالم، كما لو في معرض استعادي لفنان كبير: الصور والبيانات والندوات والمقالات التي توضب في كتب، وهي بالمئات، عدا اعماله الاخيرة التي صدر منها بعد موته «اوراق الفيلا» و «صحن امام الباب»، والكتابان اللاحقان: رواية «المرأة الفهد»، وقصة بعنوان «بالوكو»، وهما آخر اعماله التي لم يمهله الموت لتصحيح مسودتها. لكن الحدث الابرز هو الكتاب الذي صدر بعد أيام من وفاته بعنوان «حياة مورافيا». وهو حوار طويل النفس اجراه معه صديقه وزميله ألان الكنان، استغرق السنتين الاخيرتين من حياته، اذ كان يتفرغ للحوار بعد أن يتم واجباته الكتابية صباحاً. ومن أجل ١٥٠٠ صفحة، راح الكاتبان يعيدان النظر في الحوارات؛ فيحذفان او يضيفان، حتى استقرا على الصيغة النهائية. وفي نهاية الكتاب يبدي مورافيا لصديقه رغبته في ان ينهي ايامه، كما مواطنه الموسيقار روسيني، في باريس. الا ان الظروف لم تساعده.

وفضلاً عن هذه الاعمال، ظهرت ثلاثة احاديث في الصحافة العالمية احدها نشر في الولايات المتحدة، والثاني في لندن، والثالث في باريس، وهو الحديث الاخير مع الكاتب؛ وقد اجراه جيل دو فان، استاذ الادب الايطالي الذي يدرّس في جامعة باريس الثالثة، والذي سبق ان كتب مقدمات ثلاث روايات لمورافيا مترجمة الى الفرنسية: «اغوسطينو»، «الامتثالي»، و«الضجر».

وهذه لمحة شاملة عن مورافيا ومختارات من أحاديثه، منها حديث معه خاص بروايته «البصاص» أشهر اعماله.

تبدأ مسيرة مورافيا الادبية باكراً جداً في السادسة عشرة، عندما نشر قصة «المومس التعبة» في احدى المجلات الفرنسية، عام ١٩٢٧. والحق ان معظم روايات مورافيا الاولى نشرت تباعاً في الصحف والمجلات.

لكن روايته «اللامبالون» هي التي اطلقت، بالطبع شهرته عام ١٩٢٩، العام الذي يؤرخ منتصف الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين. لذلك كان مورافيا يعكس في روايته ما يسميه ترجح جيله بين الانتحار واللامبالاة. لكن، على الرغم من التصوير الجيد للحال النفسية التي كانت تسمح للجيل الطالع بالتفكير في الانتحار او الانحياز الى الهامش، فإن مورافيا عرف كيف يجعل ابطال روايته يفضلون سلبيات الحياة على راحة الموت. وتأخذ

اللامبالاة هنا معناها الايجابي، حين نعرف ان المبالاة المقصودة هي الانحياز إلى الفاشية التي كان المناخ يُهيَّأ لها منذ ذلك الوقت بحماسة.

وعندما قويت شوكة الحزب الفاشي، كان بين اولى قرارته مصادرة ما تبقى من نسخ هذه الرواية. وكذلك تعميم منع ذكر اسم مورافيا في وسائل الاعلام.

ولهذا نشر روايته الثانية «طموح خائب» باسم مستعار، اختاره مناسباً للمرحلة، هو «بيسيودو». وكان ذلك عام ١٩٣٥، في ذروة تألق موسوليني وحزبه. ومع ذلك حوربت الرواية اعلامياً بقرار سري مماثل للقرارات العلنية السابقة. فقرر مورافيا آنذاك الهجرة. ولم تطل الهجرة، فسرعان ما عاد من الولايات المتحدة الى بلاده ليعيش فترة الحرب. ويذكر انه، عندما بدأ تحرير ايطاليا، هرع نحو نابولي التي كان حررها الحلفاء مطلع عام ١٩٤٣. لكنه لم يستطع العبور اليها بسبب الحصار، فالتجأ هو وزوجته الى مزرعة بقي مختبئاً فيها مدة تسعة اشهر. وطلع من هذه التجربة برواية نشرها متأخراً عنوانها «امرأتان»؛ ولها طابع السيرة الذاتية كما روايته السابقة «شتاء الولد المريض» عام ١٩٣٥، عن فترة المعالجة في احد مصحات السل الذي اصابه باكراً في عظامه، وظل يعاني آثاره الى آخر ايامه.

تحول ادب مورافيا الروائي، تدريجاً، من الواقعية النقدية المباشرة التي تسبب له بعض المشاكل مع الرقابة السياسية، الى الوصفية الساخرة اواسط الثلاثينات.

وقد برز هذا الاسلوب أكثر وضوحاً في رواية بعنوان «الوباء». ثم تطور فنه الى ما يسميه احد النقاد «الواقعية الرمزية»، بدءاً من الخمسينات، حيث، من غير ان يتخلى عن السرد الوصفي، جعل ابطاله بواقعيتهم المقنعة انماطاً رمزية.

كان يختار، على الرغم من يساريته اللاملتزمة وانفتاحه على الآفاق الماركسية، الاسلوب الابعد عن التوجيه، والاقرب الى الكشف النفسي. فتأتي اعماله قريبة الى الجمهور الواسع سواء أكان من القراء الذين يطلبون المتعة الفنية، أم من القراء الذين يذهبون الى اكثر من مجرد الاستمتاع الفني. وهكذا يصيب مورافيا هدفين بحجر واحد، من غير ان يضطر الى التعليم او التوجيه، لأن حربه المعلنة منذ البداية كانت ضد التوجيه. وسيقول عن ذلك فيما بعد: «لسوء الحظ ان الانظمة الرأسمالية، كما الانظمة الاشتراكية، كما الانظمة الاستبدادية، متشابهة في هذه المسألة. فالانسان ليس حراً في ان يتعلم

ويكتشف الاشياء بنفسه، الا خلال السنوات الثلاث الاولى من عمره. اما في ما تبقى من عمره، فيخضع لعملية توجيه متلاحقة سواء في البيت او في المدرسة او في المجتمع».

منتصف العشرينات كان منتصف المسافة بين الحربين العالميتين. وفي منتصف هذه المسافة، تجرأ شاب خارج من مصح الأمراض الصدرية، وهو بعد في الثانية والعشرين، ان يطبع على نفقته باكورة روائية قدر لها ان تكون انذاراً للفاشية التي سيدفع العالم ثمناً لها خمسين مليوناً من الاحياء، ومجاعات واهوالاً لا تحصى. كان هذا الكاتب يدعى البرتو مورافيا، الذي سيستمر على نصف قرن يتصدر واجهة الحياة الثقافية في اوروبا والعالم.

وفي مطلع الستينات، كان العالم كله يمر بفترة ملتبسة. كانت الحرب العالمية الثانية قد تلاشت انعكاساتها، بعدما ظهرت في منتصف الخمسينات مبادرة في احد المعسكرين العالميين المتصارعين، سميت «التعايش السلمي»، سرعان ما ارتدت على نفسها سلباً، لأنها لم تستطع فرض نفسها خصوصاً مع العالم المحايد او شبه المحايد، سواء العالم النامي او العالم القديم المتطور (اوروبا الغربية)؛ مما سيفسح في المجال للثورات الطالبية التي راحت تعم الكثير من العواصم بما فيها العاصمة بيروت.

وكان البرتو مورافيا قد استشم فساد المرحلة قبل بدء هذه الانتفاضات، عندما استثارته الثورة الثقافية في الصين. فقصد الى هناك، ليس فقط ليؤكد تعاطفه مع الماوية ضد الستالينية، بل لكي يحيي امراً فريداً في تاريخ الثورات في العالم. فلم يسبق لثورة منتصرة ان شهدت في حياة قائدها نفسه ثورة على الثورة. كان ماو الذي بدأ مرحلة الخلود ينظر الى حزبه القائد، الذي تحول في عقد من الزمن طبقة بيروقراطية حاكمة، كما في الاتحاد السوفياتي، فاطلق نداءه الشهير الى الشبيبة والطلاب في الصين لنسف الوضع الذي راح يتبلور في «دولة»، حين هو لا يريد ان تكون الدولة سوى «اخوية» انسانية.

ان الكتاب الذي نشره مورافيا، بعد عودته من الصين، بعنوان «ثورة ماو الثقافية»، وأحدث ضجة كبيرة في اوساط الرأي العام الاوروبي، هو شهادة محايدة وصادقة ركزت على الطموحات الايجابية لهذه الثورة على الثورة، قبل ان تتفشى سلبياتها وتنقلب فيما بعد الى النقيض، الذي جعل الصين اليوم البلد الشيوعي الآسيوي الوحيد الذي يمثل

الاستبداد الحزبي اقوى تمثيل. لكن كتاب مورافيا سيظل شهادة لها المعنى الانتقادي الذي لكل رواياته. وهذه الشهادات لم تتوقف مذ كان في السادسة عشرة.

لكن اين يصير موضوع الحب وموضوع الجنس؟ هل هو خارج الحدود الانسانية أم داخلها، ما دام مورافيا جعله اساسياً.

الحب والجنس

غالبية روايات مورافيا تدور حول الحب وحول الجنس. وهو يختصر اهمية ذلك بالغاية الطبيعية: استمرار الحياة. واذا الانسان يتفنن في الامر، فتمييزا له عن الحيوان، يساعده في ذلك خياله الخصب والظروف الاجتماعية التي كبل نفسه بها. وهذا رأي فرويد نفسه. ولا يفعل مورافيا سوى التجسيد الفني للعبة ووضعها في دائرة الضوء. وهو لا يعتبر ان فعل الحب مجرد الرغبة في اكثار النوع فقط، بل هو يعكس رغبة دفينة عظيمة لدى الانسان في التغلب على الموت والدخول في الخلود. وهو يرى ان المرأة لا تفكر في الرجل الا من هذه الناحية وهي تفعل ذلك غريزياً. اما هو، فيروح يفلسف الامر ويعطيه ابعاداً ميتافيزيقية.

المرأة، في رأي مورافيا، اقرب الى الطبيعة حتى في احتيالها لاقتناص الرجل. والرجل هو كل تفكير المرأة، حين المرأة ليست سوى جزء من تفكير الرجل. ربما لأن مسؤوليتها في اكثار النوع اكبر من مسؤوليته، ورغبتها في الانجاب تحقيق طبيعي لوظيفتها الاساسية. وهي التي تقوم عادة بجذب الرجل اليها، حتى ولو تركته يعتقد انه هو الذي اختارها.

ويقول مورافيا: للمرأة قوة جنسية اضعاف ما للرجل. ولهذا، حاول الرجل، منذ بدء الحضارات التي تحولت من الامومية الى الابوية، ان يضع شروط تحريمات وقوانين دفاعاً عن نفسه ليخلق توازناً بين قوته الجسدية وقوته الجنسية. ويضيف مورافيا: لكن هذه الأسوار التي احاط بها الرجل المرأة، كانت تنهار تلقائياً لعُظْم حاجته اليها، مما يجعله يتساهل في شروطه عليها. وهي في الحق اسوار كرتونية. لهذا لم تصمد طويلاً في هذا العصر امام الثورة الجنسية، التي اعادت الى المرأة قدرتها الكاملة في المبادرة.

وانطلاقاً، لم يعد يحرس الحاجز الجنسي ممثلان للخير والشر، بل صار يحرسه رمزان «فرويديان» لا علاقة لهما بالمعنى الاخلاقي.

وعلى الرغم من كل هذه الثورة التي فرضت نفسها على الواقع، يظل مورافيا يعتبر ان عبقرية الرجل هي في اضفاء هذه اللمسة الانسانية على العلاقة الجسدية والتي يسميها: الحب. ويعتبر ان خلو العلاقة الجنسية من الحب يجعلها مجرد رياضة بدنية بشعة.

ويصف مورافيا الحب الحقيقي بأنه نادر؛ وانه شعور غير عادي يختلف عن الشفقة او الحقد او الحسد وكل الصفات الاخرى التي يسهل فهمها. اما الحب، فلا يفهمه الا الذي يقع فيه.

ويشبِّه مورافيا الحب بالديانات من حيث تنوعه وتعقيده، إذ انه يختلف شكلاً باختلاف كل فرد. ويكشف مورافيا في احدى رواياته ان الدافع الاساسي لحب احد ابطاله (وهو عامل يساري يحب امرأة عاملة) ان هذا الحب يجسد له فكرته عن الثورة.

لكن الحب الامثل، كما يراه، ليس الحب الذي فيه غيرة، لأن الغيرة الغاء للحب. والعاشق الذي يحب امرأة مع رغبته في ألا تخونه، انما هو يعني انه لا يحبها بل يحب نفسه فقط. ويضرب مثلاً بعض شعراء «التروبادور»، حيث غالباً يكون هناك غزل بامرأة بشعة. العاشق يحب في معشوقته كل ما فيها حتى بشاعتها؛ وتصبح رائحة البصل في ثيابها عطراً، وعاهاتها تصير محببة. بل انه يرى رغباتها تجاه الآخرين او رغبات الآخرين تجاهها جزءاً من شخصيتها المحببة. وباختصار، يعتبر مورافيا ان الحب الحقيقي هو توسيع لـ «الأنا» للوصول بهذه «الأنا» الى حدود الكون كله. وينكر ان يكون الزواج ضرورة للحب.

يشرح مورافيا، بافاضة، الاسباب التي جعلته متمرداً من غير ان تجعله حزبياً. وتمرده بقدر ما هو فردي هو انساني عام. وليس ادل على ذلك من الحوار الذي جرى معه بعد عودته من الصين ثانية؛ وكان زارها مرة اولى قبل الثورة. ويكاد هذا الحوار يوضح «يساريته الطفولية» ورفضه الانتماء الى البورجوازية، ولاسيما البورجوازية الرومانية:

□ اذن انت عائد من الصين؟

ـ نعم

□ ما اعظم ما اثر فيك؟

ـ الفقر.

□ الفقر؟

ـ نعم.

□ وهل الصينيون فقراء؟

ـ بحسب الفكرة التي يكونها الناس في بلدان الغرب عن الحياة المريحة، اقول لك نعم؛ ان الصينيين فقراء.

□ وما الانطباع الذي خلفه فقرهم في نفسك؟

ـ العزاء، لأن الولايات المتحدة فيها فقراء وفيها اغنياء. والفقراء هم فقراء لأن هناك اغنياء؛ والاغنياء هم اغنياء، لأن هناك فقراء.

اما الصين، فليس فيها الفقراء. ويجب ان نبحث عن اسم آخر للفقر عندما لا يكون في كل المجتمع سوى الفقراء.

□ ماذا تقترح ان تسميه؟

ـ استطيع ان أقول انه عدم وجود الغنى، اي بمعنى آخر: الحال الطبيعية للانسان.

□ وضح ما تعنيه.

ـ المسألة في منتهى البساطة. يولد الانسان مجرداً من كل شيء عارياً مثل الحيوانات في الغابة. وحين يولد لا يكون قد اصبح انساناً بعد. وحتى يصير كذلك، فإنه يجتلب لنفسه كل ما من شأنه ان يجعل الانسان انساناً من دون الكائنات الاخرى. وبمعنى آخر، يأتي لنفسه بما هو ضروري للانسان حتى يتميز عن الحيوانات. والفقر يتضمن ما هو ضروري ليكون الانسان انساناً. هذا الضروري موجود في حدود الفقر، بل انه الفقر ذاته، لا اكثر ولا أقل. وفي ما وراء هذه الحدود يبدأ الثراء، أي الكماليات، أي ما هو خارج الحال الطبيعية للانسان، لأن الثراء (من حيث هو كماليات) لا يجعل منه انساناً اكثر مما هو، ما دام الفقر قد جعله من قبل انساناً بالفعل.

□ هل ترى إذن أن الثراء يمثل حالاً؟

- نعم، غير طبيعية وغير انسانية.

□ هل كان لمرضك علاقة بأدبك؟

- لا ادري. لكنني استطيع القول ان السنوات التي قضيتها في المصح كان لها اثر فيّ من حيث انها ارهفت حساسيتي للاشياء. ان طريح الفراش ينمي بقوة ملكة الذكاء لديه، ربما لتعويض عجزه. بالطبع هناك استثناءات يتحول فيها المريض حالا سلبية. اما انا، فالتجربة منحتني قوة. كنت اتألم؛ لكنني ايضاً كنت اشعر بنشاط ذهني هائل. ان روزفلت كان يقود اميركا وهو في كرسيه المتحرك.

□ ماذا عن حياتك العائلية؟

- كان ابي يكبرني بخمسة واربعين عاماً. وربما لفارق السن بيننا، كنت اراه رجلاً من طراز القرن التاسع عشر. وهو كذلك، لأنه من مواليد عام ١٨٦٣. كان رجلاً لطيفاً كما اذكر؛ وكان منصرفاً بكليته الى مهنته: الهندسة. وقلما كان يهتم بالبيت او بالعائلة. كان يمضي نهاره بين المكتب والمقهى. مات في نهاية الحرب العالمية الاخيرة، وكان عمري آنذاك ٣٧ سنة. ولم اكن بقربه عندما مات، لأنني كنت منخرطاً في صفوف المقاومة. اما امي، فكانت هي المهيمنة في البيت. كانت من عائلة اقطاعية صغيرة، في الريف؛ وكانت اقرب الى الفلاحة البسيطة، لكنها كانت ذات نزوات عنيفة؛ وهي بذلك، كانت خارج تقليدها الطبقي، خارج طبقيتها. تزوجت عام ١٩٠٢؛ ومثل هذا الزواج في تلك الفترة كان عرفاً. ولا اعتقد انها احبت والدي. كانت صغيرة وفرض عليها الزواج. واشبهها انا بـ «مدام دو بوفاري». من حيث المزاج كانت بوفارية.

□ وماذا عن حياتك العاطفية؟

ـ انني اطلب من المرأة ان تكون مميزة وفريدة، لا ان تكون نموذج طبقتها ومحدوديتها الاجتماعية. ان حساسيتي الفنية هي التي تحدد ضعفي تجاه المرأة المتميزة. فالحضارة لا تزال حضارة الرجل. طبعها الرجل بطابعه. من هنا تأتي المرأة تاريخياً على هامش الحضارة، قدم في المجتمع وقدم خارجه. لكنها لا تزال جزءاً من عالم الطبيعة.

وهنا في ايطاليا، لا استطيع القول انها مدجنة كلياً في المجتمع. وهذا بالضبط ما يعجبني فيها.

□ هل ساهمت في الثورة الجنسية؟

ـ الحرية الجنسية في اوروبا كانت ثورة حقيقية؛ وتمت كانتصار جماعي. وليست مساهمتي فيها كبيرة بل متواضعة. إن اي كاتب يستطيع، بالطبع، ان ينجح في هذا المجال اذا جاوز المحرمات في معالجته لهذا الموضوع. لكن الحق ان الثورة الجنسية مجهولة الاب. ان الناس العاديين اكتشفوا بانفسهم انهم يستطيعون الجنس من غير ان يرتكبوا خطيئة.

□ تتحدث في رواياتك، كما في حملاتك الاعلامية، عن الخطر النووي. وتقول ان اغراء الموت حاضر في الانسان بقوة حضور الحياة. وتصف الانتشار النووي كما لو في «سفر الرؤيا». وتتصور القنبلة الذرية نبتة فطر هائلة تطل خلف قبة كنيسة القديس بطرس. فكيف تلخص هذا الهاجس؟

ـ اعتقد انني انسان مسالم اكثر مما يجب، بل انني رعوي بمعنى ما. واعيش في هم انقاذ البشرية مما ينتظرها. من هنا اضطلاعي، نائباً في البرلمان الاوروبي، باعداد حملة ضد الخطر النووي. وقمت لذلك، بخطوات في اليابان وفي المانيا وفي الاتحاد السوفياتي. وعقدت تحقيقاً في هذا الموضوع مع مثقفين وعسكريين وسياسيين. واتضح لي ان الرعب والتشاؤم يشملان الجميع. ان خمس احتياط العالم من القنابل النووية يكفي لتدمير هذا الكوكب وكل الحياة على الارض. ان طريق الخلاص هو وعي الشعوب وقدرتها على فرض نزع السلاح بالقوة.

□ تستشهد كثيراً في رواياتك بالادباء. فمن هم المفضلون لديك؟

ـ الحق انني احببت كثيراً الشعر الفرنسي. كان رامبو شاعري في شبابي. كما كنت احفظ غيباً قصائد كاملة لبودلير ومالارمه. ومن الحديثين اعجبت بابولينير. لكنني معجب، أيضاً، ببعض الشعراء الايطاليين والانكليز: ليوباردي، كيتز، كولورديج. ومن الروائيين هناك مارسيل بروست، الذي ينبغي ان اقول هنا انني اشتريت له «في ظل الفتيات ذوات الازهار»، عندما كنت بعد في الخامسة عشرة. ثم اكتشفت «عوليس» لجويس، بعد ذلك

بثلاث سنوات. وطبعاً من غير المجدي القول انني اعجبت بدوستويفسكي، وأيضاً بكتاب «الرواية الجديدة». وانني اعتبر سيلين احد روائيي العصر الكبار.

□ تستعيد دوماً في رواياتك روما القديمة على ضفاف التيبر «مجتمع البورجوازية البابوية» على حد تعبيرك. فما هي علاقاتك الخاصة بروما القديمة تلك؟

ـ ان جوليو اندريوتي هو الشخص النموذجي لذلك المجتمع «مجتمع البورجوازية البابوية». انهم اناس موزونون، مرهفو الشعور، ماهرون في التكيف مع الامر الواقع، وليسوا مأسويين اطلاقاً. وبالطبع انا ارفض هذه البورجوازية القديمة. اما البورجوازية الجديدة، التي اغتنت من السمسرة وتجارة العقارات، فارفضها أيضاً. ان البورجوازية الحقة في ايطاليا هي تلك التي تقع خارج روما، في مدن مثل جنوى، ميلانو، تورينو. انها البورجوازية الاوروبية العصرية كما نراها في المانيا وفي فرنسا او سويسرا. ومن سيئات روما انها لم تستطع ان تكون عاصمة حقيقية. انها رماد الكاثوليكية العالمية. انها مدينة ادارية وليست عاصمة للابداع. حالياً تسقط روما تحت انقاضها التاريخية. انها مدينة خردة، انها مرآب.

□ هل لتطوافك في العالم منذ الصغر دوافع ادبية؟

ـ في البداية، كان السفر لي ضرورة نفسية، هرباً من ايطاليا الفاشية. هكذا بدأ تطوافي الاول عام ١٩٣٦. واعتقد ان السفر فتح لي آفاقاً لم تكن تخطر في بالي. طفت القارات الثلاث: اميركا وآسيا وافريقيا. وهذه الآفاق ألخصها في اليقين المتزايد بأننا نعيش في عالم واحد متقارب المسافات، بحيث يصعب على اي مواطن في العالم ألا يلم بكل احداث العالم. واعتقد ان ما يجري في ايطاليا له مثيل في كل مكان من العالم، باستثناء التفاصيل. وليس في قولي هذا طابع ادبي او انساني، بقدر ما هو واقع حياتي. لقد حان وقت الخروج من المعرفة بواسطة الكتب واجهزة الاعلام، إلى المعرفة بالمشاهدة.

□ انت ضد وسائل الاعلام الحالية؛ لماذا؟

ـ الحقيقة انني افصل بين الاعلام والمعرفة فصلاً دقيقاً. اننا نعيش في بحر الاعلام واقعاً بائساً ومضجراً، لاننا نعيش كثيراً من الاعلام وقليلاً من المعرفة. ان الاعلام هو التخريب.

□ كيف هي شيخوختك؟

اشعر ان الشيخوخة هي مجرد انحطاط جسدي. يضايقني انني لم اعد استطيع ان امشي بضعة كيلومترات كل يوم كما عادتي. ويحزنني ان مجايليّ قد توفوا؛ وأن اصدقائي اليوم اصغر سناً مني بثلاثين او اربعين سنة. ثم انني لست من صنف الرجال الذين يحبون ان يصيروا شيوخ حلقة، كما فعل صديقي فيسكونتي. تربطني باصدقائي الحاليين من الشبان علاقة ثنائية: نداً لند. أفضل صداقاتي كانت صداقتي لباولو باونتي وباولو بازوليني، الذي كان في الخمسين عندما قتل. وكان لي مثل أخ. ترافقنا في اكثر من رحلة الى افريقيا والهند. وشكّل موته لي كارثة شخصية. لكنني لا أيأس. انني اعيش اليوم بالطريقة نفسها كما في شبابي. تزوجت السا مورانتي؛ وعشت عشرين سنة مع زوجتي الثانية داسيا ماريني. وها انا اليوم اتزوج للمرة الثالثة من شابة مميزة. اكره الماضي، اكره كل ما ليس حاضراً او مستقبلاً.

□ الا تزال المرأة موضوعك الادبي المفضل؟

ـ ولم لا؟ ألسن هن نصف البشرية؟

□ في مجموعتك القصصية «الشيء» تتراكم النماذج النسائية. كيف تقدمها انت الى القارئ؟

ـ «الشيء» هو الجو الذي يدور فيه الوجود. قد يكون «الشيء» قضية دريفوس، او القنبلة الذرية مثلاً. وكل هذه القضايا تمت الى الجنس بطريقة او باخرى. والجنس هو المادة التي تبرر الموضوع، مثل «الخنفساء الذهبية» في قصة ادغار الان بو التي تحمل العنوان نفسه. انه ضروري لكن ليس معنى. وكنت تمنيت أن يغيّر ناشري العنوان الى «اقاصيص تشريحية»، فلم يقبل. الحق ان العلاقة بالجنس في هذه القصص هي العلاقة بين الانسان ونفسه. الانتصار هنا هو الانتصار الانساني الكبير.

□ ارى ان أجمل قصصك في هذه المجموعة هي التي تصور فيها الشيطان انثى. وهذه اول صورة معكوسة للشيطان، وهي ترد للمرة الاولى.

ـ نعم. نعم. الحق ان الشيطان يأمل دائماً بالمعجزة. فالله خلق العالم؛ والشيطان خلق المعجزة والكتابة. ما هي الكتابة؟ انها معجزة الشيطان.

التكوين

□ اشرت مراراً الى الدور الذي لعبه بعض الكتاب في تكوينك الادبي. فكيف تحدد ذلك بالتفصيل؟

ـ في شبابي شعرت ان دوستويفسكي يعبر عني افضل تعبير، الى درجة انني كنت اعتبر أن لا مزيد عندي لاضيفه الى ما قاله دوستويفسكي. والحق ان هذا الكاتب الروسي هو خالق التيار الوجودي المعاصر. ذلك ان الروائيين الآخرين المعاصرين له، مثل ستندال او فلوبير او بلزاك، كانوا يشرحون علاقة بطل الرواية بالمجتمع، اي علاقة الفرد في مواجهة مجتمعه، حين اهتم دوستويفسكي بعلاقة الفرد في مواجهة نفسه؛ وان رواية «الجريمة والعقاب» هي نموذجية في تمثيل هذا التيار. ان قصة «راسكولينكوف» هي قصته مع نفسه وقصة عذاب الضمير. وعذاب الضمير هو فعل وجودي، وليس فعلاً اجتماعياً.

□ وفي روايتك الاولى «اللامبالون» نجد ان بطل روايتك يشرح علاقته بنفسه، وليس بالمجتمع.

ـ هذا صحيح. فاللامبالاة هي مشكلة ذاتية، في الداخل. ان الرواية لا تستطيع ان تكون خارج المجتمع. والروائي هو الذي يصف هذا المجتمع عبر الوسطاء. لكن رواية القرن التاسع عشر كان وسطاؤها مباشرين. وكانت العلاقة بينهم وبين المجتمع صريحة وواضحة. لكن، مع الوقت، صار المجتمع في الرواية مقدر الوجود تقديراً من غير ان نراه. تماماً كما في رواية «الجريمة والعقاب» التي تجعلنا ندرك اننا في المجتمع القيصري، لكننا لا نراه.

□ الم يؤثر في تكوينك الادبي بعض الفلاسفة؟

ـ ليس كثيراً. ان قراءاتي الفلسفية هامشية، ربما تأثرت قليلاً في البداية بالفيلسوف سبينوزا؛ وبعد ذلك بالالماني فيغنشتاين.

□ الذي يناسب مرحلة اللامبالاة.

ـ نعم. وما اثار اهتمامي في هذا الفيلسوف الاخير معالجته لمسألة اللغة، او اللغو.

□ تقول «الخبز هو الخبز والحياة هي الحياة». فما الذي يجلعك تنظر الى اللغة باستخفاف؟

ـ ليس هذا هو الامر. انني اعتبر ان اهمية فيغنشتاين انه اراد ان يجعل الفلسفة علاجاً للغة. وفي رواية «الضجر»، نجد «شيشيليا» تنجو من رقابة «دينو» عبر اللغة، أو، الاصح، عبر اللغو.

□ الا يعني هذا للكاتب دليل عجز؟

ـ انه يعني لي طريقة للقبض على الواقع.

□ لكنك تقول: «ان البيت هو البيت». وهذا يعني ان لغوك لا يصل الى شيء.

ـ بلى، بمعنى ما. ذلك انني اعلم تماماً كيف أستخدم هذا اللغو لادانته.

□ كيف تفسر ان يتحول كتاب ما كتاباً كلاسيكياً؟

ـ سبق لي ان حددت الكتاب الكلاسيكي بأنه الكتاب الذي يمكن الاستمرار في قراءته. والكتاب الكلاسيكي غني بالحس العام. وهذا لا يعني ان الحس العام هو حس سليم دوماً. أنت تعلم ان في انكلترا جمعية للحس العام. والحس العام هو عملية تنضيد التجارب الانسانية؛ وهو المشترك بين كل الادباء الكلاسيكيين. وهناك الكلاسيكيون الكبار، والكلاسيكيون الصغار. فكتاب «دون جوان في صقلية» لبرانكاتي، وهو كاتب كلاسيكي صغير، يتمتع بقدر كبير من الحس العام. وانا شخصياً قرأته اكثر من مرة وبمتعة. وهو كتاب رجعي بمعنى ما. لكنه يخاطب حساً عاماً في كل زمن. واحياناً لا يكون الكتاب الكلاسيكي يتمتع بالقدرة على جذب القارئ لقراءته تطوعاً، بل يفرض عليه فرضاً في اطار بعض الواجبات المهنية، حين هناك الكتاب الكلاسيكي المشوق، كما ذكرت ذلك في صدد «دون جوان». ومثل هذا الكتاب موجود لدى كل الشعوب. ان كتاب ديكنز المسمى «اوراق السيد بيكويك» تستطيع ان تقرأه مراراً، وان تشعر كل مرة بالمتعة. وهذا يحدث عندما تصبح الشخصية نموذجاً خالداً مثل بيكويك الانكليزي، او طرطوف الفرنسي وغيرهما.

□ هل انت معجب بموليير؟

ـ بالطبع، انه احد القلائل الذين يظلون معاصرين. ان مسرحية «المتحذلقات» تجعلك تظن انه كتبها عن باريس اليوم.

□ تعرف انك رجل ادب حين انت تصرح دائماً بان الادب هو سجن؟

ـ حسناً. انني رجل ادب يحب الحركة، الحركة بمعناها الكامل. لذلك، عندما يصير الادب عائقاً للحركة، يكون آنذاك سجننا. فمن غير المجدي العيش للادب فقط. فالادب يجب الا يكون مفصولاً عن الحياة.

أنا، الآن، اقبل هذه الصفة، اي ان ادعى رجل ادب. لكن، في شبابي، لم يكن الامر كذلك، لأنني كنت اعتبر نفسي خارج الادب.

الحق انني كنت دائماً اشعر بشيء من التعارض بين الادب والحياة. والمثالي في هذه العلاقة ان يوافي الادب الحياة من دون تأمل ادبي.

□ تُورد في احاديثك توضيحاً لتجربتك الشخصية. ثم تنتقل الى الكلام عن التجربة الانسانية عموماً. فكيف هي العلاقة بين التجربتين لديك؟

ـ لست ادري.

□ كيف؟ ما دمت اغرقت في الحديث عن الشروط الراهنة للانسان؟

ـ نعم. لكنني لست ادري لماذا افعل ذلك. فلست اجد الامر ضرورياً. واذا كنت فعلت، فلأن المناسبة تكون اوجبت ذلك. إذ يجب الا ننسى انني فنان قبل كل شيء. وفي الفن انا حر التصرف. لكن خارج الفن افعل ما استطيع بكثير من الحذر.

□ ان عملك الابداعي يمتد على مدى ستين عاماً، وخلال هذه الفترة تغير العالم. فماذا عنك؟

ـ اذا العالم تغير فهذا صحيح. اما انا، فلم اتغير. انني شخص رتيبي. اعني انني بقيت مشابهاً لما كنت عليه في العشرين من عمري.

□ لكن بعض المواضيع، التي كانت محور اعمالك في فترة سابقة، قد اختفت، مثل موضوع الانحطاط.

ـ اذا لم اعد الى هذا الموضوع، فلأنني تكلمت فيه كثيراً.

□ اي ان الفكرة لم يعد لها قيمة عندك؟

ـ بلى. انا لم اغير رأيي في هذا الموضوع. واعتبر ان كل الادب الحديث هو انحطاط.

لكن يجب توضيح نقطة، وهي ان الانحطاطية ليست سلبية بكليتها، من غير ان اتخلى عن فكرتي في ان كل ما هو حديث هو انحطاطي. وفي هذا لا مبالغة ولا اوهام.

□ كنت دائماً قاضياً قاسياً.

ـ كان عندي دوماً فكرة عن الطهارة اراها تتراجع لدى الآخرين. وقد بلغت درجة انني مارست دور الواعظ الاخلاقي لفترة، لكنها لم تطل.

□ وما هي فكرتك عن الطهارة هذه؟

ـ انها فكرة لازمتني، لأنني لا استطيع ان اتواطأ مع المظاهر البشعة في العالم. ولو حاولت، لا استطيع. ان المجتمع الايطالي مليء بمثل هذه التواطؤات. وانا لا استطيع ان اغطيها. اما الذين يسامحون غيرهم، فلأنهم متسامحون كثيراً مع انفسهم في هذا الصدد. فاذا لم يكن الواعظ الاخلاقي متواطئاً، فهو مزعج.

□ لكنك اصبحت مع الوقت اقل قسوة؟

ـ هذا صحيح. فلم اعد املك تلك الحماسة التي لشبابي. ثم انني اكتشفت مع الوقت ان الانسان لا يمكن ان يكون قديساً: في البداية كنت ابحث عن المطلق من غير ان افهم جيداً الحدود الانسانية.

□ لكنك تعطي قارئك الشعور بأنك من اتباع مناهضي مبدأ «اللذة هدف الحياة»؟

ـ انني كذلك. انني متطلب صارم في هذا المنحى.

□ وهل اسلوبك هو على هذا النحو؟

ـ بالضبط كلياً، وكان اكثر نشافة.

ولهذا ربما وجد القارئ احياناً صعوبة في بلعه؟

ـ اعرف انني لست الكاتب الذي غايته اللذة. إذ لم تكن اللذة لها اهمية خاصة في حياتي، ونادرة هي الاشياء التي عملتها بلذة.

□ ومع ذلك، لك اسلوب؟

ـ الاسلوب هو كما الصوت. ان لكل كتاب صوتاً يخصه. ان اسلوب رواية «مدام بوفاري» لفلوبير ليس هو اسلوب رواية «التربية العاطفية» للكاتب نفسه.

□ وهل يتم اختيار هذا الاسلوب للكتاب قبل الشروع فيه، ام ان هذا الاسلوب يخرج من العمل؟

- ان اختياره يتم سلفاً. بل ان الكتاب يبدأ بالاسلوب، كما يختار المغني مثلاً صوت التينور قبل الشروع في الغناء. ولا يبدأ العمل في كتاب قبل ان يحدد المؤلف اسلوب الكتاب.

□ هل تقرأ بصوت عال؟

- في زمن سابق. عندما كنت اكتب روايتي الاولى «اللامبالون»، كنت اتوقف، بعد انجاز كل مقطع، لأقرأه بصوت عالٍ. بدأت الكتابة من دون تنقيط. كنت اكتفي بالشحطات والانتقال الى السطر. لكن، مع الوقت، وتدريجاً، اخذت انتقل من الكتابة بالأذن الى الكتابة بالعين. ثم جاء التنقيط ليكمل السياق.

□ ما هي العلاقة في رؤيتك بين الكتابة والواقع؟

- في الرواية يطلع الاسلوب عبر الاحداث. والذي قرأ «اللامبالون» يلاحظ ان هذه الرواية مجموعة احداث واقوال مع قليل من الوصف. لكن تدخلي فيها كان ضئيلاً؛ لذلك هي اكثر رواياتي موضوعية، واقول موضوعية لا واقعية. اما عن الواقع في الرواية، فليست ثمة رواية تمر بالواقع. ستندال كان سيقول الشيء نفسه في هذا الخصوص. وان اسلوب ستندال هو نموذجي من هذه الناحية. انه يكرج في الرواية كما لو انه يكتب شريطاً سينمائياً. وان فيلماً من ساعتين يستطيع ان يعبر بالصور وفي شكل مكثف عن مضمون الرواية كلها. وفي رأيي ان الاسلوب السينمائي في الرواية هو الامثل. وعندما كان ستندال يروي معركة واترلو، لم يكن يكتب رواية، كان يولف شريطاً سنيمائياً.

□ حسناً. انك تبدأ اذاً بالاسلوب، او الصوت. وماذا بعد؟

- وبعد، ساحاول ان اشبه نفسي آنذاك بحمار يتقدم ببطء ملاحقاً جزرة ممدودة اليه. وهذا يعني انني اتقدم بالحدس اكثر مما بالمعرفة.

□ لهذا انت تكره ان توصف ككاتب استنباطي؟

- نعم، لأن هذه الصفة غير صحيحة. ان هدفي هو كتابة حكاية او اسطورة، لكن بتعمق

وتوسع انطلاقاً من واقع العصر. خذ شكسبير مثلاً، انه يروي حكاية او اسطورة. لكن، لأنه ليس اي كاتب، فإنه يتعمق في رواية الاسطورة حتى يبلغ ذرى الفلسفة. ومع حفظ التمايز بيني وبينه، فإن البداية واحدة: الحكاية... لنأخذ مثلاً روايتي «رحلة الى روما». انها حكاية خرافية، حكاية صبي يفتش عن والده؛ لكن كمن يفتش عن ابرة في كومة قش. وفي هذا عدت الى المسرح البدائي حيث التقي نظرية فرويد. ولكنني في البداية لم اكن املك سوى هذه الفكرة: ان اروي حكاية. وانسقت، من ثمّ، الى السياق الذي تفرضه الحكاية.

☐ في اختيارك الحكاية، هل تطمح الى بلوغ الجمال ام بلوغ الحقيقة؟

ـ ان الجمال يأتي من نفسه تطوعاً، اي انه يأتي من العناية باستخراج الحقيقة. ولكن عندما يكون هدفي وصف امرأة جميلة، فلا تعود للحقيقة أهمية. لأن الجمال هنا هو الحقيقة. وفي الفن الحديث، يصعب تمييز الحدود بين الجمال والحقيقة. اننا اليوم، عموماً، نواجه نموذجاً للجمال التعبيري. وفي هذا المنظور للفن الانحطاطي المعاصر، لا اجد فكرة مختلفة عن التي كانت لبودلير.

☐ هل تلعب العائلة دوراً في اعمالك الادبية؟

ـ ان كل الادب، سواء الرواية او المسرح، مبني على العائلة، لأنها نواة اجتماعية تتصارع فيها الطبيعة والمجتمع صراعاً مباشراً محدود المكان والزمان. وتهويناً للفكرة: ان الطبيعة تجعل الرجال يحاولون مضاجعة النساء والعكس ايضاً؛ لكن المجتمع لا يسمح لبعض الرجال بمضاجعة بعض النساء. وهكذا تبدأ الصراعات، والمشاكل تتعقد. وباختصار، ان العائلة هي المسرح الكلاسيكي للصراعات الانسانية.

☐ الجو العام في رواياتك يتلخص في المواجهة بين مثقفين قلقين واشخاص دمويين يعيشون على راحتهم.

ـ اذكر ان الشاعر ماكس جاكوب كتب رواية بعنوان «رجل من لحم ورجل من ظل». وفي رواياتي، غالباً ما يقف الانسان المثقف ـ الظل في مواجهة الانسان الواقعي الذي هو رجل اللحم. وهذه المواجهة غالباً ما تحدث معي انا شخصياً؛ اذ اصطدم فجأة باحد هؤلاء المسوخ الدمويين. ان رجل اللحم يفتقد هذه القدرة على التفكير والتأمل ويغوص كلياً في الواقع.

❑ وهذا يثيرك؟

- طبعاً من حيث استغرابي وجوده (يضحك).

❑ لكن ماذا عن المرأة؟ انها تنجذب نحو مثل هذا الرجل من اللحم.

- نعم. هذا صحيح. ان المرأة تبحث عن والد لطفلها، والد قوي قادر على حمايتها. لذلك لا استغرب ان اجد نساء يقعن في غرام مصرفي عجوز او جنرال عجوز ثري ومزين بالاوسمة. انها تبحث عن والد لطفلها. ان المرأة هي المسؤولة عن تكاثر الجنس البشري، وانها مسؤولية خطيرة.

❑ لكن ألم تقل انت ان المرأة ما زالت في حال بدائية؟

- نعم. لكن كونها بدائية لا يتعارض مع ما اقول. فأنا ارى ان اختيار المرأة لذاك الرجل الذي من لحم، هو اختيار همجي. ولو ان المرأة صارت اجتماعية بكليتها، فانها تفضل آنذاك كاتباً على رجل اللحم (يضحك)

❑ لكنها تفضل الآن الرجل القوي.

- نعم، القوي، القادر على حمايتها. انها تريد القوي اجتماعياً لضرورات طبيعية: يا للمفارقة!

❑ كانت المرأة في السابق على الهامش. أما الآن، فالوضع تغيّر.

- كانت على الهامش، لأن المطلوب كان حصرها في وظيفتها الطبيعية؛ وايضاً، وضع القيود على طاقتها الجنسية التي هي اقوى بكثير من طاقة الرجل. اما الآن، فالفوارق زالت، وصار الرجل يخاف المرأة.

❑ هل تخافها انت؟

- انا لا. انني احبهن. لقد تعودتهن منذ زمن...

❑ ان بطلات رواياتك لسن عصابيات، بل حساسات، وينافسن ابطالك الذكور ذكاءً.

- اعتقد ان المرأة تملك قدرة من الحدس اكبر بكثير مما للرجل. وهذا الحدس هو الذي يظهرها ذكية. انها لا تفكر كثيراً، لكنها تتصرف كأنها فكرت كثيراً. او في الاقل، هكذا كان

الامر في الماضي. اما اليوم، فانني ارى النسوة الايطاليات اشد ذكاءً من الرجال. وبقدر ما يزددن ذكاء يزداد الرجال تبلداً.

☐ هل تستطيع المرأة ان تصير قيمة على الرجل؟

- هي هكذا الآن. الحق انها كانت هكذا دائماً. ان الرجال يتكونون من خلال علاقتهن بامرأة. النساء علمنني الكثير، وغالباً على حسابي.

☐ ماذا يعلمن؟

- يعلمن العيش. واعتقد انهن كنا هكذا دائماً.

☐ لكن يخيل الى قارئ رواياتك ان ابطالك المراهقين يتعلمون القليل القليل من هذه العلاقات، اذا قارنا ابطالك بغيرهم من المراهقين.

- هذا القليل يكفي. الحق ان كل ما يستطيع ان يتعلمه المرء في الحياة هو ان يتألم اقل. نحن نتعلم ان نكون اكثر صلابة امام النساء، حتى ولو لم نفهمهن.

☐ هل تعتقد ان في الامكان القول بطبيعة انسانية؟

- كلا. انا اعتقد اننا لسنا سوى مطاحن حركة، حركة اشبه بحركة الخلد. وانني استعير هنا كلام الفيزيائيين عن المادة، حيث يقولون ان المادة تعتنق الحركة.

☐ وهل تتخذ هذه الحركة شكل تصرف معين وسيكولوجية معينة؟

- لا ليس لها شكل كما الاعتقاد السابق السائد.

☐ اذا، من اين هذا الشكل للمجتمع؟ للثقافة؟

- من الادب (يضحك)، من الثقافة. لنأخذ، مثلاً العائلة، التي هي ينبوع الحنان والعواطف؛ فنرى انها اختراع القرن التاسع عشر. قبل ذلك، كان الاولاد هم اليد العاملة. وكانوا هم الذين يعيلون اهلهم. كانوا يصيرون رجالاً منذ طفولتهم وما كانوا يقرأون سوى الكتاب المقدس. لكن الروح، كما يقول الانكليز، تستطيع ان توجد هذه الزوبعة من الطاقة، إنها الروح، التي هي «جزيء» من الطاقة الكونية.

☐ والتي بعد الموت تعود الى المادة نوعاً من الخلود.

ـ نعم. لديّ الانطباع نفسه. لكنه ليس الخلود الفردي. اي انه ليس البرتو موارفيا ابن الثمانية والثمانين، القاطن في روما. لكن هذا يعني أن لا شيء في الطبيعة يخلق ولا شيء يتلاشى. بل هو الشيء نفسه يتشكل تناوباً بين الخلق والاضمحلال. واعتقد ان شكسبير كان محقاً حين قال، من خلال مونولوغ المقبرة في «هاملت»، ان يوليوس قيصر تحول مادة لسد الثقوب.

□ ان بعض المواضيع الكبرى تتخلل عملك الابداعي مثل التراجيديا.

ـ ان التراجيديا لي هي الموازي للمطلق. بل انها المطلق، وان فكرة التراجيديا جاءتني من شكسبير اولاً قبل ان اتعرف الى المآسي الاغريقية. وعندما قرأت «انتيغون» للمرة الاولى، شعرت بقشعريرة لشدة اعجابي.

□ تقول إن التراجيديا لم تعد ممكنة في هذا العصر، لضعف المطلق.

ـ نعم، لكنها لا تزال تمارس تأثيرها القوي عليّ، ربما يعود هذا الى تركيبي الجسماني.

□ وتقول أيضاً إن الزمن لا وجود له بالنسبة اليك، فقط الحاضر موجود.

ـ هذا الرأي يعود الى شبابي كرائد في مجال معين. والرواد عادة يحرقون ما يكون تبقى من الماضي؛ اذ لا يعود للماضي أهمية الا لتجاوزه. الشيء الوحيد الذي يهيمن هو العيش والحركة. وعندما يغيب الماضي لا يعود المستقبل متمثلاً. وانا مارست هذا الاعتقاد مرتين في الاقل على الصعيدين السياسي والاجتماعي. الاولى مع رواية «التمرد» التي سبقت عشرين سنة التمرد على الاحتجاج. والمرة الثانية في موضوع الارهاب. فقد عدلت في نص رواية «ديزيديريا»، عندما اعتقل الدو مورو.

□ الغريب أن كتبك تخلو من الماضي الشخصي لابطالك، بل انك تستعيض عنه بماض عام ثقافي: في رواية «الاحتقار» تصير ملحمة «الاوديسة» هي الماضي. وفي رواية «الانتظار» يكون «اوديب» هو الماضي. وفي «اللامبالون» يكون «هاملت» الخ...

□ هذا يعود الى انني مجاوز للحداثة. والمعروف ان ما يسمى «ما بعد الحداثة» هو اعادة التفكير في الثقافة؛ عودة الى استلهام السابقين. إنه، باختصار، تطعيم الحاضر بالماضي.

□ لكن العلاقة بالماضي تجر الى تفريغ الحاضر من قيمته، حيث يصير الحاضر وكأنه اعادة ركيكة للماضي. ان بطلتك «ميشيل» لا يمكنها ان تتمتع بقوة «هاملت» الذي تستلهمه.

ـ نعم. هذا صحيح.

□ كما ان في كتبك هذه العلاقة بالآخر، حيث نتعرف الى الواقع عبر استجواب، لا يفضي غالباً الى شيء مهم.

ـ كلا. انه يفضي الى شيء مهم جداً: الامتلاك. انه جهد في سبيل الامتلاك. ان رواية تعج بالاستجوابات، مثل «الضجر»، نجد ان هدف دينو فيها هو امتلاك شيشيليا. ولهذا هو يستجوبها، لانه لا يستطيع امتلاكها، الا اذا عرف كل شيء عنها. واذ لا ينجح في امتلاكها، فلأنه يكشف قوة الحب. ان الاستجواب هو جزء من اسلوبي في الحياة. وحتى عندما ادرك ان الاسئلة لن تفضي الى شيء، فإني لا استطيع التوقف عن طرحها. وفي الحقيقة حتى في لا جدوى الاسئلة قيمة ايجابية. فالغيرة، مثلاً، هي، في شكوكها واسئلتها اللامجدية، شكل من اشكال المعرفة ولو الاليمة. لكنها شكل معرفي. ان الزوج الغيور يتوصل الى معرفة زوجته اكثر من الزوج غير الغيور.

□ لكن دينو في «الضجر» يصل الى التسليم بأنه لم يعد يرغب في الامتلاك، وتالياً في الاستجواب.

ـ نعم. في الحقيقة إننا لا ننجح في الامتلاك، الا عندما نتخلى عن الفكرة، ونتحول بها الى تأمل الشيء المطلوب امتلاكه عبر مسافة.

□ الهذا تركز كثيراً على موضوع «البصبصة»؟ ان موضوع البصبصة، كما موضوع التأمل، يملأ كتبك. فهل هما الشيء نفسه؟

ـ كلا. ان العيش عبر النظر هو التأمل.

□ ألا تعتقد ان البصبصة هي تجربة مقلقة وأليمة، بل مازوشية؟

ـ ربما. فالحياة بطبعها قاسية. واعترف بأنني عشت فترة طويلة عبر عيني: كنت ارى غالباً ما لا اريد ان اراه.

❑ لكن بعض ابطالك كان يريدون رؤية ما لا تريده انت. اعني الاشياء غير البهيجة. ومثال ذلك بطل روايتك «الحب الزوجي» الذي يتلصص على زوجته، ويراها تخونه، فإنه يستمر في مراقبتها وهي تضاجع حلاق القرية.

ـ هذا هو الفارق بين نوعين من البصبصة، فبطل «الحب الزوجي» هو مبصبص ايجابي، حين انا مثلاً مبصبص سلبي؛ حتى لو انني احياناً ارى ما لست ارغب في رؤيته.

❑ إذن انت تفرق بين البصبصة والتأمل.

ـ ان التأمل هو افضل طريقة لمقارعة الزمن. وان الوقت لا ينقضي الا عبر التأمل.

❑ تأمل ماذا؟

ـ العدم.

❑ هل تستطيع حقاً ان تتأمل العدم؟

ـ بالطبع. ماذا كنت افعل طوال خمس سنوات وانا محبوس في سرير المرض في غرفتي؟ وبفضل هذه التجربة نجحت في ألاّ افكر. انني غالباً لا افكر، واشعر بأن ذهني فارغ تماماً. افكر فقط في اليقظة صباحاً، وما سيلي ذلك من كوارث (يضحك).

❑ قبل الوصول الى مرحلة التأمل، يحاول ابطالك ان يتصرفوا مدفوعين بنبض اسطوري.

ـ هذا الصباح كتبت، في مقدمة لكتاب عن افريقيا، ان الاساطير كانت مجرد حكايات تروي قصص القدماء. اما اليوم، فإن الاساطير تحكي عما نرغب في تحقيقه. لكن للاسطورة فضيلة خطرة: انها وهم يسهل الفعل ويبرره، او، الاصح، انها وهم يحثنا على المبادرة. انها حقاً فضيلة خطرة. احياناً تكون مباركة واحياناً ملعونة. هذا عن الاساطير العصرية. اما الاساطير القديمة، فإنها اهون خطراً، لأنها ليست لنا وهماً. من هنا جاء استخدامنا لغموضها والتباساتها بطريقة ايجابية. وهي، في الحق، اعادة تصوير الحقائق بطريقة خيالية. وهي لهذا تعكس الماضي وليست، كما الاساطير العصرية، تتأمل المستقبل، للخروج من الماضي.

□ للقيام بفعل يجب الاعتماد على الاساطير. ولكن للوصول الى الفهم يجب تدمير الاساطير.

- هذا صحيح الى حد كبير، اعني حاجة المثقف المعاصر الى تدمير الاساطير، لأنه شاهد على الحقيقة. والحقيقة دائماً مدمرة.

□ هل لديك اساطير تعتقد بها؟ مثل انسان عصر النهضة، او انسان التراجيديا؟

- انسان عصر النهضة هو اختراع الحضارة الاوروبية وهو ليس مثالي.

اما التراجيديا، فنعم، انها اسطورتي الوحيدة. فانا تصرفت دوماً انطلاقاً من قواعد صريحة. ان بافيزي وفيتوريني كانا يؤمنان بالاسطورة الاميركية، لكنهما لم يزورا أميركا مرة. اما انا، فلم اكن اؤمن بهذه الاسطورة، لكنني تقصدت زيارة اميركا بدافع الفضول. وربما لهذا احب ان اقول انني اؤمن باسطورة المعرفة.

□ أليس الجنس هو اسطورتك الاخيرة ايضاً، اذا حسبنا الحيز الكبير الذي يشغله في رواياتك؟

- ليس في الضرورة. وكما قلت مراراً ان الجنس لي هو مفتاح الحقائق. كان المفتاح لدى بلزاك هو المال. فعن طريق المال كان ينجح في تصوير الحب والمجتمع والسياسة الخ... اما مفتاح دوستويفسكي. فكان القتل،الذي كان بواسطة ينجح في كشف كل الحقائق الانسانية. واما كونراد، فمفتاحه للوصول الى الفهم الشامل هو البحر. واما انا، فمفتاحي الجنس. وهذا المفتاح هو الذي كان يكشف لي حقائق السياسة والمجتمع.

□ متى وعيت أهمية هذا المفتاح؟

- متأخراً، عندما كتبت مجموعتي القصصية «الشيء».

□ وما الذي علمك الجنس؟

- انه زاوية نظر، مثل عدسة الكاميرا. انه اختيار زاوية للنظر الى الاشياء. وعبر النظر الى اشياء الجنس، نرى كل الاشياء الاخرى. مثلاً في «ديزيدريا» رأيت الارهاب من خلال الجنس. ومن خلال علاقات هذه المرأة بالجنس، كانت تتوضح العلاقات الارهابية.

□ ولماذا هذا المفتاح بالذات وليس غيره؟

- ربما لأن معرفتي به أوسع (يضحك). وهو الشيء الذي حاز تفكيري بعد الادب. ولأن الادب ليس مفتاحاً لكشف الواقع، بل هو تجسيد للمفتاح، جاء استخدامي للمفتاح نفسه؛ وربما هنا تميزي. وهذا التميز مشترك مع الكثيرين الذين عندهم اهتمامي نفسه، لكنهم غير قادرين على التعبير، او انهم يفضلون التحول عنه الى ما هو في اعتقادهم اكثر جدية، اما انا. فذهبت بعيداً في استخدامي لهذا المفتاح؛ ولم يحرجني اي محرم اجتماعي او ديني او اخلاقي. وقد بدا لي المفتاح المفضل مذ بدا للآخرين انه لم يعد معبراً.

ماذا تقصد؟

- اقصد انه قد صار مكسواً بما ليس هو، الى درجة انه لم يعد يعني للآخرين انه هو. لنأخذ قنينة مرمية في البحر منذ الفي سنة. فاذا عثرت عليها اليوم، فإنك ستجدها مكسوة بالطحالب والاصداف. وفي رأيي ان الجنس هو قنينة مرمية في البحر منذ الميلاد تقريباً، لذلك هي اليوم مكسوة بالطحالب والاصداف. وعلينا ان ننزع عنها قشرتها غير الحقيقية هذه؛ وتالياً علينا كسرها لنرى ما في داخلها. آنذاك نكتشف ان الجنس هو شيء نفسي له طاقة عملية ضخمة. وانا شئت ان اظهر الجنس في رواياتي عملانياً وغير معبر في الوقت نفسه، مثل «الرسالة الضائعة» في احدى اقاصيص ادغار ألان بو. فمثلاً، عندما اصف امرأة تمارس الجنس، فإنني اراها تفعل ذلك خارج اي اعتبار اخلاقي. او انني عندما اصور وزيراً يمارس الجنس، فإنني لا اصوره كوزير، بل اصوره في اللحظة التي يقوم فيها بالعمل الجنسي، في مقابل ما يقوم به خارج هذا العمل من اشياء اخرى، كقراره باغتيال خصمه، او قبضه الرشوة، وغير ذلك.

□ سؤال اخير: نعرف مورافيا الانساني، الفاعل، المدافع عن الحضارة، والمعجب بالنهضة. لكن هناك أيضاً مورافيا البوذي؛ فكيف يتأقلم الشخصان في واحد؟

- انهما لا يتأقلمان. ان الناحية، النهضوية في مورافيا، هي ناحية فنية؛ انها الفن. اما موقفي من الواقع، فهو شيء آخر؛ انه اقرب، كما تقول، الى البوذية، او الحزن، وهي معتقد كان تأثيره فيّ كبيراً. هذا التأثير الذي غلب على المرحلة الثانية من حياتي، لأن المرحلة الاولى غلب عليها تأثير النهضة وشكسبير وموليير والآخرين. وهذا الضعف حيال المعتقد البوذي لم يكن نتيجة زيارتي للهند، بل سبق الزيارة بوقت طويل.

☐ ما الذي اعجبك في البوذية؟

ـ البوذية هي الدين الفلسفي الوحيد في العالم. والبوذية لا تطلب منك الايمان بالمعجزات، انها النظرية الدينية المبنية بطريقة منفرة ولكن لا تمنع شخصاً مثلي ان يعجب بها.

☐ هل تذكر بوذا كيون ـ فو؟

ـ بالطبع. انه، في حياتي، احد الاشياء النادرة التي لا يمكن ان تنسى. كتبت عنه بعد الزيارة: «انه العطف اليائس، واليأس العطوف».

☐ لماذا اليأس؟

ـ لتعرف الإجابة، يجب ان تزور الهند. ولن تستغرب بعد ذلك ان يكون لخالقي الديانات مكان معين. فالمكان له خاصيته. ان يسوع ولد على حافة الصحراء. اما بوذا، فولد في الانحلال، في تلك الطبيعة الرهيبة.

☐ ما الفارق بين يسوع وبوذا لديك؟

ـ يسوع لم يفسر الكون ـ «الكوسموس». لهذا، فالمسيحية تقتصر على العلاقات الانسانية والاخلاقية. «لا تفعل بالغير ما لا تحب ان يفعله الغير بك». هذا هو منطلق المسيحية وقاعدتها.

☐ لكن أليست الرحمة، مبدأ حيوياً؟

ـ بلى. لكنه مبدأ اخلاقي اولاً. وفي رأيي ان المبدأ الاخلاقي غير كافٍ.

☐ لنعد الى بوذا. هل أنت حساس ليأسه اكثر مما لصفائه؟

ـ لا استطيع ان اتجاهل هذا اليأس الكامن في اعماقه. ان بوذا في الحقيقة لا يؤمن بالحياة الارضية للانسان. وهذا واضح من قصة حياته. فهو كما معروف كان اميراً يعيش في قصر كل من فيه يحجب عنه حقيقة الحياة. ذات يوم خرج في نزهة مع مربيه، فشاهد رجلاً طاعناً في السن متغضن الوجه معروق الاطراف، فسأل: من يكون هذا؟ اجاب المربي: «انه رجل في مرحلة الشيخوخة». وسأل الامير: «وما هي الشيخوخة؟» فقال المربي «انها الاقتراب من نهاية الجسد».

ثم مر بانسان مطوي على نفسه يتلوى في زاوية طريق، فسأل: «من يكون هذا؟» فقال المربي: «انه مريض»، فسأل الامير: «ما هو المرض؟» فقال المربي: «ان المرض يا سمو الامير يستطيع ان يصل الى اي كان». ثم مر بانسان عليه اسمال قذرة، فسأل: «من يكون هذا؟» فأجاب المربي: «انه فقير»، فسأل الامير: «وما هو الفقر؟» فكان الجواب: «الفقر هو الفقر».

واذ يكتشف الامير هذه الحقائق، يهجر قصره وينزوي في الغابة للتأمل. وفي نهاية التأمل يرى ضرورة التوجه نحو النيرفانا، والتنكر لكل حنين او رغبة، وتالياً الكف عن الوجود.

☐ انها قصة «اغوسطينو»، التي تبدأ على هذا النحو: «كان اغوسطينو يعيش في قصر ملكي ثم يكتشف فجأة الجنس، العنف...».

- الاصح انها قصة «التمرد»

* * *

«البصاص»

على الرغم من كثرة الروايات التي لعب فيها الحب والجنس لدى مورافيا دوراً في توضيح العلاقات الاجتماعية، فإننا نتخذ رواية «البصاص» عام ١٩٨٦ كأفضل نموذج، وهي التي يصفها جان - بوارو دابيش بإنها احدى روائع مورافيا.

البطل يراقب غيره؛ وفي الوقت نفسه، يراقب نفسه، او الاصح يختلس النظر الى نفسه عبر اختلاسه النظر الى الآخر. هذا الرجل اسمه «ادواردو». يبلغ الخامسة والثلاثين؛ وهو استاذ للادب الفرنسي في جامعة ايطالية، واحد المثقفين الذين شاركوا زمن الدراسة في انتفاضة الطلاب العالمية في الستينات. اذن هو يساري مشبع بالاخلاقية اليسارية المثالية، وتالياً يرفض ان يسكن في المنزل الفخم الذي تركته له والدته بعد وفاتها، على الرغم من الحاح زوجته «سيلفيا». وبهذه المثالية تبدأ مشاكله الزوجية فتهجره زوجته الى آخر.

وليست مثاليته الاجتماعية وحدها سبباً في هجرها له، بل أيضاً مثاليته الجنسية؛ ذلك

أن علاقته الجنسية بها اقرب الى التعبد، في حين أنها، أي سيلفيا «لا تريد الا ان تكون نفسها، وان تمارس الجنس كما تهواه، وهذا الامر وجدته في والد وزجها السادي العنيف القوي الشخصية. ولانها امرأة شبقة، كان الاب يعاملها كأنها عاهرة، ولم تكن هي ترفض ذلك.

كان الاب، وهو استاذ فيزياء ناجح، قد اصيب في حادث سيارة اقعده عن المشي. وعلى الرغم من بلوغه الخامسة والسبعين؛ فإنه كان لا يزال يتمتع بجاذبية تأسر النساء. واكتشف الابن خيانة زوجته له مع والده؛ فشعر بغيرة قاتلة، لكنه كبح جماح غضبه وتخلى عن الجريمة التي كان عزم على ارتكابها، وراح يتنازل شيئاً فشيئاً عن شخصيته وطباعه ومثاليته محاولاً تقليد ابيه؛ لعله بشخصيته الجديدة هذه، يستطيع ان يسترجع زوجته. لكن الزوجة لم يعد يهمها امره واصرت على هجره، على الرغم من أنه وعدها أن يقبل بإرث امه وقصرها الفخم.

انها قصة فشل مزدوج لجيل الخمسينات ممثلاً في شخصية الابن. والرمز بالغ الوضوح في تفاصيل الرواية.

* * *

حديث مورافيا

لندع المؤلف نفسه يحدثنا عن روايته:

«اردت في روايتي هذه تقديم صورة جديدة لرجل مسن في مرآة شاب حديث السن. وتعمدت ان يكونا ابا وابناً لتقريب الصورة، ولمزيد من حسيتها. وهكذا اخترت الاب قوياً، رجل سلطة، يمثل طبقته خير تمثيل؛ والآخر، اي الابن، يمثل الجيل المتمرد والمنتفض. وهما في الحق وجهان من حياتي. ثم انني وضعت السلطة الجنسية في موازاة السلطة الاجتماعية. انها رواية نظرية؛ لكنني حاولت ان أجعل رموزها محسوسة. والجديد في هذه العلاقة ان الابن هنا هو الذي يضحي وليس الاب، بعكس التقليد السائد. واخترتهما، اي البطلين، من فئة واحدة، اي فئة المثقفين، حتى تكون المواجهة محسوسة اكثر، بما فيها من تكافؤ. فهما استاذان جامعيان: الاب بورجوازي صادق والابن يساري صادق. والحق ان المعارضة اليسارية في ايطاليا مرت بمرحلتين: الاولى كانت تمرداً فردياً فتعاطفت

معها، والثانية كانت اقرب الى الارهاب، فكرهتها. انا رجل يساري حقاً. لكنني لا اعتقد انني استطيع ان اعيش في الاتحاد السوفياتي. ثم انني لا اعتقد ان الحزبية تناسب الكاتب. ان الفنان مطلبه مطلق. اما السياسي فمطلبه نسبي ومحدود.

من الواضح انني تعمدت ان اصور الابن يملك احساساً روحياً يفتقده الاب؛ وان يكون الوضع الذي يفضله الاب في المضاجعة ينم عن رغبة سادية مصحوبة بشعور التملك. ولا اعتقد ان المرأة عموماً تفضل هذا الوضع، لأن الدفق العاطفي ينطلق من النظر الى الوجه. من هنا كان الاب في روايتي يتصرف ببدائية، حين كان الابن يتصرف بتحضر. لكن عندما حاول الابن ان يقلد الاب كما فعل مع «فوستا» التي شب عليها كحصان، تحول فصل الحب مشهداً مضحكاً. واذا كان هذا الابن لا ينجح، فليس لأنه لا يستطيع، بل لأنه مختلف بطباعه. ولا يمكن ان يكون صادقاً في تقليده، اي انه لا يستطيع ان يكون سادياً ويفرض نفسه بالقوة. وإذا عجز الابن عن قتل الاب، وحاول عوض ذلك تقليده، فلأن هذا الابن لا يزال يعيش اسطورة قداسة الاب. فالابن الذي يقتل اباه «ملعون» الى ابد الآبدين. وقد صارحته مرة المرأة الافريقية «باسكازي»: ان الكهول في قبيلتها مبجلون، ليس لابيضاض شعرهم، بل لأنهم يحتفظون بسر العمل، ولا يبوحون به لاولادهم الا في لحظة النزع الاخير. وفي روايتي، يمثل الاب هذه الطبيعة الافريقية: انه يملك سر النجاح. وربما كان هذا ما ينقص الجيل الجديد، وسر فشله. اما رمز «البصبصة» فيجسده هنا الروائي ابلغ تجسيد. فلولا هذه القدرة على الوصوصة من ثقوب الأبواب، كيف كان الروائي سيكتب روايته؟ ان دوستويفسكي استخدم قبلي هذا العنصر. وانا اعتبره البصاص الاكبر، خصوصاً في «يوميات من تحت الارض»؛ وايضاً في روايته «الجريمة والعقاب»، ألم يجعلنا نعلم باعتراف «راسكولينكوف» بجريمته إلى سونيا عبر «سفير دريغايلوف» الذي كان ينظر الى المشهد من ثقب الباب؟ ان البصبصة قديمة في التاريخ. والملك هيرودوس كان البصاص بتميز. ألم يكن (كما نقرأ في التوراة) يختلس النظر الى نديمه الذي كان يختلس النظر الى الملكة؟ ثم ان ألان ـ روب غرييه كتب بالذات، وان باسلوب مختلف وفي موضوع مختلف، ان البصاص لا يختلس النظر الى الشيء بل الى حركة الشيء. وهو يشتهي المحرم والمجهول. انه يرغب في اختراق السر عبر تمثله في النظر حركة.

☐ أرى في روايتك «البصاص» معالجة جديدة لموضوعك المفضل يا سيد مورافيا، الجنس والسلطة؟

- اردت في روايتي الجديدة صورة لرجل مسن من وجهة شاب حديث السن. الاول اي الاب، رجل سلطة، بورجوازي كبير. والاخر اي الابن هو في الجهة الثانية من موقع ابيه: انه احد قدامى انتفاضة عام ١٩٦٨ الفاشلة. هكذا هما وجهان مختلفان في حياتي. فالتسلط الاجتماعي، هو ايضاً التسلط الجنسي. والجنس في رواياتي انما هو استعارة، وليس المجرد. وهكذا وضعت القوة الجنسية في جهة والاخلاق في جهة. انها رواية نظرية والروايات الاوروبية حول ثنائي الاب والابن عديدة. وقد رغبت في الذهاب بالنظر في هذه العلاقة الى ابعد.

☐ اعتقد أن بين الاب والابن اكثر من ذلك، هناك مسألة الارث. فالابن «ادواردو» لا يرفض والدته فحسب، بل يرفض ايضاً ارث الماضي كله، الذي كانت انتفاضة عام ١٩٦٨ رفضاً له، ولو اذعن في النهاية غصباً عنه لقبول هذا الارث؟

- ان الابن هنا هو الذي يضحي وليس العكس، كما هو مفروض في العلاقة القائمة بين الآباء والابناء. واختصاراً، انه مثقف، والمثقفون عادة يعانون. ولقد فشل مرتين: مرة في ان يكون استاذاً؛ ومرة في ان يكون زوجاً. ولم ينجح حتى في المعارضة، ربما لأنه لم يكن يؤمن بها. والمعارضة في ايطاليا مرت بمرحلتين. كانت في المرحلة الاولى تمرداً فردياً، وكانت اخلاقية في الدرجة الاولى. وتمثلت، في المرحلة الثانية بالارهاب؛ وقد تعاطفت مع الاولى وكرهت الثانية. وفي عام ١٩٦٨ وجدتني، ولاول مرة، نصيراً لحركة سياسية.

انا رجل يساري. لكنني لا استطيع ان اكون سوفياتياً. شعرت بكراهية شديدة نحو ستالين، الذي كان في نظري تخريباً للاشتراكية. وكنت طوال حياتي ضد الفاشية. وبما أنني مثقف في الدرجة الاولى، كنت اشعر ان المثقفين لا يمكن ان يكونوا مرتاحين في الاتحاد السوفياتي.

☐ ومع ذلك، انضممت، كنائب في البرلمان الاوروبي الى كتلة الشيوعيين؛ فلماذا؟

- في الحملة الانتخابية اتيح لي ان انزل على لائحة الاشتراكيين او الراديكاليين او الشيوعيين، دون ان يتغير لدى شيء. لكن الحزب الشيوعي الايطالي وحده طلب مني ان

اكون في لائحته فقبلت. والحق ان ايطاليا هي بلد الفردية بتميز، يستوي، في ذلك، الميدان اللاهوتي والميدان الايديولوجي.

ثم انني لا اعتقد ان الحزبية تناسب الكاتب. ان الفنان مطلبه مطلق ولا يحد، حين ان السياسي مطلبه نسبي ومحدد.

الولد سر أمه

☐ هل كان والدك ذا حضور مهيمن في العائلة. وهل شعرت ذات يوم شعور المنافسة تجاهه؟

- كلا، ربما لفارق العمر الكبير بيننا. كان يكبرني بخمس واربعين سنة. وكان رجلاً لطيفاً كما اذكر. ولم يكن ليهتم كثيراً بالبيت او بالعائلة. كان نهاره في المكتب ومساؤه في المقهى. وقد مات في نهاية الحرب العالمية الثانية. واذا كان سؤالك لتعرف هل احكي عن علاقتي بأبي، فإنني اعترف لك هنا، بأن دوري، اذا كان لي من دور في روايتي الجديدة «الرجل الذي يبصبص»، فهو دور الاب وليس دور الابن. انه دور الشخص الناجح الذي لم يكن يرضى عنه بعضي الذي يكره النجاح. ان الوالد هنا ناحيتي العامة، والابن ناحيتي الخاصة. وأنا في كل رواياتي لم اكن اعتمد نماذج واقعية. انني هنا النقيض لبروست، اخترع. على الروائي ان ينطلق من حدث واقعي، كالحرب مثلاً. لكن شخصياته يجب ان يخترعها. كذلك المواقف والشخصيات والمواقف يجب ان تكون من ثمار المخيلة. ونموذج ذلك روايتي «سيوسيارا». بالطبع لي بعض التجارب في الحب والحرب والسياسة، لكن كل شخصياتي في هذه الميادين مخترعة.

☐ إذا كانت امك الشخصية الطاغية في البيت، فهل كنت في حياتك العاطفية ضعيفاً تجاه النساء القويات؟

- لا استطيع ان اعيش مع امرأة دون أن تكون لها شخصية فريدة بالمعنى الفني للفرادة. الفرادة والتميز يجذبانني. انني اكره في المرأة محدوديتها الاجتماعية، فالمرأة التي هي نموذج طبقتها اراها مضحكة: ففي إحدى رواياتي مثلاً السيدة «فردوران» هي امرأة مضحكة. والمعروف ان المضحك نقيض العاطفي. كانت امي اقرب الى الفلاحة البسيطة لكنها ذات نزوات عنيفة. اذن كانت خارج تقليدها الطبقي، خارج طبقيتها، وكانت

اقرب الى «مدام دو بوفاري». من حيث المزاج. كانت «بوفارية»، اما انا، فحساسيتي الفنية كانت تحدد ضعفي تجاه المرأة المتميزة.

❑ اذن ماذا يصيب الحب عندما تكون المرأة مدجنة في المجتمع وجزءاً اساسياً فيه؟

- آه. لا اعتقد انني سأعيش هذا.

المرأة والمقعد

❑ في روايتك «الرجل البصاص» شخصية ظريفة، شخصية الاب، ابن السبعين، الذي يتعرض لحادث سيارة يلزمه السرير محاطاً بمن يعتني به. وبما أنك عشت بنفسك هذه التجربة اسألك: هل طريح الفراش يستمد قوة او ضعفاً تجاه الذين يحيطون به؟

- الغريب ان ذلك يمنحه قوة عجيبة. وكما قلت، عشت التجربة وبقيت طريحاً طوال سنتين في احد المصحات. واضطررت الى لزوم الفراش منذ وقت قصير، عندما تعرضت لحادث سيارة عام ١٩٨١. ان الرجل الطريح ينمي بقوة ملكة الذكاء لديه، للتعويض. بالطبع هناك استثناءات يتحول فيها هذا الوضع بالطريح الى حالة سلبية. اما انا، فإن التجربة منحتني قوة؛ ذلك ان الحادث الذي اشرت اليه نتج منه كسر في الحوض واضطرني الى البقاء طويلاً طريحاً. كان فخذي في التهاب، وكنت اتألم. لكنني في آن اشعر بالنشاط: كان ذهني يعمل مسرعاً. ولماذا لا نذكر روزفلت الذي كان يقود اميركا وهو في كرسيه المتحرك. ان الرجل المريض يحاول ان يعوض ما فقده بتطوير ما لم يفقده، اعني رأسه.

❑ لكنك تحدثت عن البعد الشبقي، لطريح الفراش؛ فهل هو نتيجة تجربة شخصية؟

- إن النساء يملن كثيراً إلى الرجال، طريحي الفراش. إنه شذوذ وليس لديَّ تفسير. لقد عشت في مصح، واعرف ان المصدور شديد التهيج الجنسي. وبعد خروجي من المصح، كان يصعب عليّ ان ارى الحياة كأنني لست مريضاً. صحيح انني كنت مسلولاً. وهذا يعني أن ذلك مرض عضوي؛ لكنه في آن مرض نفسي. خلقت شبه فلاح، ومرضي جعلني مرهف الحساسية. وعبر المرض تشربت انحطاط الحضارة الاوروبية، اصبحت مثقفاً انحطاطياً.

شعر المرأة

☐ يبدو أن شعر المرأة مثير للبصبصة، وللخيال الجنسي. ونجد هذا واضحاً في حديثك عن «فوستا» او «سيلفيا» في «الرجل الذي يبصبص». فما هو المقصود؟

ـ ان الشعر رمز العنصر الوحشي لدى المرأة. وجسد المرأة شديد التحضر الا ما يخص الشعر. والرسام دلفو اهتم اكثر باظهار هذا العنصر. فالشعر في عارياته لافت جداً. والشعر الطويل لا اهمية له في اللوحات الكلاسيكية.

☐ كيف في رأيك تجذب المرأة الرجل؟

ـ الامر بسيط، فمن السهل على المرأة اجتذاب الرجل، لأنها تنفذ شروط الطبيعة في تكاثر النوع.

☐ لكن ثمة رجالاً لا ينقادون لجاذبية المرأة من أجل انجاب الاطفال؟

ـ هذا في الظاهر. وفي اللاوعي يهدفون الى ذلك. فهو الأساس، وهو صحي. لكننا لسنا مجرد حيوانات. اذن فالناس يخلقون اساطير محاورة او مداورة تصب في الهدف نفسه الذي لكل الحيوانات. والإنسان يتميز فقط، كما يقول فرويد في هذا الصدد، بهالة سامية حول الامر يسميها الحب. لكن الهدف النهائي من الحب هو اكثار النوع.

☐ فقط؟

ـ استمرار النوع شيء عظيم. انه البحث عن الخلود في معنى ما. فأنت لدى مواجهتك الموت تحاول ان تتغلب عليه بتذكير نفسك انك عضو في هذا النوع الخالد. ان مئة مليون سنة من الحياة الانسانية هي خلود. وبعض الاشخاص لا يعترفون بالموت حتى لو كانوا محكومين بالموت، لهذا الشعور بالخلود. إن هؤلاء الاشخاص بالذات يفكرون في الاجيال التالية لهم؛ يعملون على تثبيت انفسهم في تلك الاجيال عبر الفن او الحب او التاريخ او كل الاساطير الخالدة. والحب انعكاس الأبدية في الحياة اليومية الانسانية.

☐ هل تفكر المرأة في الرجل اقل من تفكير الرجل في المرأة؟

ـ بل العكس الاصح. ان المرأة تفكر في الرجل اكثر بكثير من تفكير الرجل في المرأة. فالرجل كل عالمها، حين ان المرأة جزء من عالم الرجل.

□ لماذا؟

- لأن مسؤوليتها في تكاثر النوع البشري اكبر. فعليها يقع عبء الانجاب. ورغبتها في الانجاب تعبير طبيعي عن وظيفتها الاساسية. وهي تقوم بافهام الرجل أن في امكانه ان يحبها. والحق أنها هي التي تقوم بالمبادرة في هذا الموضوع.

□ هل كان الامر دائماً على هذا النحو؟

- هنا يجب ان اوضح شيئاً. المرأة تتمتع بقوة جنسية تفوق الرجل. من هنا حاول الرجل، دفاعاً، ان يضع شروط التحريمات ربما ليخلق توازناً بين القوتين. لكن هذه الاسوار التي أحاط بها المرأة، كانت تنهار تلقاء لحاجته اليها، فهي اسوار كرتونية. ومع انفجار عصر الثورة الجنسية، سقط الكثير من المحرمات، وراحت المبادرة لدى المرأة تزداد قوة وفعلاً.

□ هل غيرت الثورة الجنسية من الواقع؟

كثيراً. غيرت في طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، بالغائها الحواجز بين الشر والخير. في القديم كان على خشبة الفعل الجنسي يقوم شخصان يمثلان الخير والشر. اليوم حل محل هذين الشخصين اللذين يمثلان الخير والشر رمزان «فرويديان» لا علاقة لهما بالمعنى الاخلاقي. اليست هذه ثورة؟

□ هل المتعة مطلب الرجل من المرأة؟

- المتعة مع المرأة؟ اسمع. هناك مثل تركي يقول: «النساء للواجب، والصبيان للمتعة، والبطيخ للتلذذ». بالطبع انا لست من مؤيدي الشذوذ؛ لكنني ذكرت هذا المثل للبرهان ان المتعة مع المرأة ليست المطلب الاساسي. ان علاقة الرجل بالمرأة علاقة نفسية قبل ان تكون جسدية. فاذا أبطلت الحب من هذا العمل لا يبقى سوى رياضة بدنية بشعة تخلو حتى من الايقاع الفني للرقص.

□ هل نعرف حقاً ما هو الحب؟

- الحب توسيع الأنا، للوصول بها الى حدود الكون. انه كالشعر. ألا يوسع الشاعر اناه الى حدود الكون كله؟ ان رامبو يعانق الطبيعة كلها، العالم كله، كما يعشق الرجل المرأة.

☐ لكن شاعراً مثل رامبو نادر، في حين ان العشاق لا يحصون؛ فكيف يكون الحب فناً؟

- ان وعي الحب ايضاً نادر كالشاعر العبقري. ان من يصاب بالعشق يفهم ماذا اعني؛ إنه يشعر بشيء غير عادي لا يمكن وصفه. والشفقة او الحقد او الحسد صفات يسهل التعبير عنها. اما الحب فهو حالة شديدة التعقيد، كثيرة المشاعر، مثل الديانات. انه مجموعة امور متشابكة. وستندال يصف هذا التعقيد بكلمة «تجوهر». تصور كم تتفاعل الظروف المكانية والزمانية لتجعل «الجوهرة» ممكنة. لكن هذا «التجوهر» يتشعب ثم يتخذ لدى كل فرد على حدة صفة معنوية مختلفة عن فرد آخر. انا مثلاً عالجت هذا الموضوع ذات مرة في احدى رواياتي؛ فسردت قصة يساري أحب امرأة عاملة، لأنها تجسد فكرته عن الثورة اضافة الى تطلعات اخرى.

☐ نسألك لماذا للخيانة هذا الاتساع في العلاقات الثنائية؟

- ان تحب امرأة مع رغبة ألاّ تخونك يعني انك لا تحبها. انني، اذ احبها، احبها بكل رغباتها تجاه الاخرين، وبكل اخطائها. عندما تحب امرأة فإن رائحتها البشعة تصبح عطراً، وعاهاتها تصبح جميلة. جاء وقت كان فيه الشعراء في ايطاليا القرن السابع عشر يتغزلون بنساء بشعات. ثمة قصائد في تلك الحدباء الجميلة، او العرجاء الجميلة. والفكرة ان العاهة لدى المحبوب تتحول الى سمة جمال.

☐ ما الفارق بين الحب والجنس؟

- قلت مراراً ان الجنس قد يحصل دونما حب؛ لكن لا حب دونما جنس.

والجنس دونما حب حاجة قد تكون جميلة في ذاتها، لكن حباً دونما جنس غير موجود.

☐ لكن ما رأيك بالشعراء العذريين في الزمن القديم؟

- في الامس ربما، وليس اليوم.

☐ هل الحب ضروري للزواج؟

- لا. ليس ضرورياً. لكنه لا يمنع الزواج. الزواج مثل سرير بروكوست: كل ما يزيد عن السرير من الجسم يقطع.

□ الغالب اننا نتزوج لأننا نحب؟

- الزواج شيء غريب عن الحب. الزواج بسبب الحب ظاهرة حديثة، وهي لا تدوم.

□ لكن كيف يمكن العيش مع الاخر من دون حب؟

- انا لست متأكداً من امكان العيش بالحب. فالصحيح هو امكان العيش والشخص الذي يمكن ان تتفاهم معه. والأمران ليسا واحداً.

□ المعروف منذ نصف قرن انك الكاتب الاوروبي الذي تخصص بالنظر الى العالم من خلال المرأة. وانك تتلبسها لتحكي قصة حضارتنا ورغباتها وكبتها وجنسها وماديتها.

- نعم في السنوات التي مضت كتبت ٩٤ قصة قصيرة: كل واحدة عن امرأة تتحدث عن تجربتها بنفسها. هكذا اكون حقاً اكثر الكتاب اهتماماً بالمرأة. لكنه امر لم اتقصده. كان مصادفة. كنت افتش عن موضوع للكتابة؛ ومع الوقت اخذت اتقصد التوغل في هذا الاتجاه. ذلك ان نظرتي الى المرأة تطورت بالمعنى الوجودي؛ وشجع على تطوير هذه النظرة النهضة النسائية في ايطاليا.

وقد تعود اهمية الحركة النسائية في البلاد الايطالية الى كون مشكلة المرأة الايطالية اكبر من مشكلة المرأة الاوروبية بعامة، للظروف السيئة التي تعيشها؛ وتالياً وعي المشكلة اعمق لديها.

من هنا دخلت عالم المرأة عبر كونها كائناً انسانياً نصف متوحش. اعني ان المرأة، في العالم كله ولا سيما في إيطاليا، تشارك في المجتمع الانساني بنصف طاقتها.

من هنا سحر المرأة كموضوع. فالمرأة ليست كالرجل الذي هو بكليته متفاعل مع عالمه، وبكليته مفيد.

وينطبق هذا الكلام اكثر على المرأة البورجوازية، وعلى المرأة في الطبقات المتوسطة عامة. لأن المرأة في الطبقات التحتية تشتغل وليست متحررة ولا حرة، بل تستغل بوحشية، ولها وظيفة، في حين أن المرأة البورجوازية لها كل صفات المرأة العاملة في الطبقات الدنيا باستثناء العمل. ان الغالبية لا تعمل وهذه الغالبية لها مجال واسع لتطوير نصفها الوحشي.

□ ان روما اطار كل قصصك تقريباً، ربما لأنك ولدت فيها. لكن يبدو لنا ان بين الفاتيكان وبينك فاصلاً يتعدى الفاصل الذي يشكله نهر التيبر، فلماذا هذه القطيعة؟

ـ نعرف ان ايطاليا اعطت كل حياتها للكنيسة، بل يمكن القول ان ايطاليا والكنيسة هما واحد. فايطاليا مركز اقدم مؤسسة في العالم. وهذه المؤسسة كانت تتويجاً لما يمكن ان نسميه انسانية ايطاليا. واجمالاً لا نزال نحتفظ ببعض هذا التتويج، لكن عبر الكنيسة الكاثوليكية، وهي اليوم الاقوى والاضعف. قوتها ليست في حاجة الى شرح . اما ضعفها فلأن الانسانية اجتثت.

في عصرنا تقدير لأي منحوتة افريقية اكثر مما تقدّر لوحة لرافاييل، ولاسباب عميقة ليست تجارية.

ثم إن الاشارة هنا الى ان ايطاليا مجموعة مدن وليس فيها مدينة مركزية. في القديم كانت كل مدينة جمهورية مستقلة بذاتها في المعنى العميق كما هو حتى في اطار الحدة. لذا، فإن لكل مدينة ثقافتها الوطنية. وروما هي الأفقر. انها المدينة التي ابتلعتها الكنيسة. الادب الروماني لا يكاد يكون موجوداً. وتلك حال الفنون التشكيلة.

والكتاب الموجودون حالياً في روما أقبلوا من خارج روما. كتاب روما يعدون على الاصابع. وفي مقدمة الاسماء الكبيرة (باستثناء يوليوس قيصر الذي كان نزوة) اسم بللي، الشاعر الذي كتب ثلاثة آلاف مقطوعة في معظمها ضد البابوات. ان روما المدينة الخالدة، مدينة غير مثقفة.

□ قلت مرة ان المعرفة هي الفن، والباقي اخبار. فكيف تفسر هذا؟

ـ الحقيقة انني افصل بين الاعلام والمعرفة فصلاً دقيقاً. ولأضرب مثلاً: الطفل الذي يحبو من غرفة الى غرفة في البيت، ماراً بين الكراسي والطاولات واصلاً الى الحديقة، تلك هي المعرفة.

لكن هذا الطفل، بعد سنتين يتابع شاشة التلفزيون، ذلك هو الاعلام. نحن نعيش في بحر الاعلام في واقع مضجر، اي في كثير من الاعلام وقليل من المعرفة. إن الإعلام هو التخريب. والمعرفة لا يمكن ان تصل الى ارادة التخريب.

وقد كتبت في هذا الموضوع مسرحية بعنوان «ملك الاعلام».

ياشار كمَال

«كل الناس الطيبين امتطوا جيادهم الأصيلة واختفوا»

ياشار كمال

الروائي التركي ياشـار كمـال، الذي وصفه احد النقاد بـأنه غارسـيا ماركيز الشرق، يلاحق اليوم قضائياً في بلاده بسبب مقالته الشـهيرة، التي تسربت إلى ألمانيا، فنشرتـها «دير شبيغل». وفيها يدافع عن حزب العمال الكردي الذي تواصـل القوات المسلحة التركية محـاولـة استئصاله في تركيا والعراق بشراسـة لا مثيل لـها. والمعروف ان هذا الكاتب كان ينتمي إلى ذلك الحزب في علنيته؛ وظل يتعاطف معه، بعد العام ١٩٧١، بسريته.

وعلى الرغم من الحملة الاعلامية العالمية لوقف ملاحقة ياشـار كمـال، فإن السلطة التركية تصر على محاكمته، كما تصر على ضرب كل مقاومة كردية.

ياشار كمال هو الروائي الشعبي الاول بلا منازع في تركيا، منذ أن صدرت روايته الاولى «ميميد الناحل» عام ١٩٥٥، ونال عليها جائزة افضل رواية. كما نالت روايته «العشب الذي لا يموت» جائزة افضل كتاب اجنبي صدر في باريس عام ١٩٧٨، والجائزة العالمية لمؤسسة سينودل دوكا في ١٩٨٢.

يتميز ادب ياشـار كمـال بالملحمية الطالعة من التراث الشعبي التركي. وهو يصف نفسه بأنه الوسيط الممتاز بين الادب الشفهي والادب الكتابي.

كان ياشـار يحول ذكرياته، وهو ابن تلك المنطقة، الى نشيد ضد المجازر. كيف لا، ما دام الذي يرويها احد الشهود الاكثر حساسية، والاكثر قدرة على التعبير. انه لا يتوجه الى الكبار باكثر مما يتوجه الى الصغار، فيرسم لهم صورة تحول الانسان الى حيوان.

والحق ان ادب ياشار كمال، كما سلوكه الشخصي، يدور في اطار مقاومة الطغيان والاستبداد. واهمية رواياته، التي هزت القارئ العالمي، ومعه القارئ العربي، تعود إلى

التعبير الصادق عن هذه المقاومة لأنها جزء من حياته. ولم يماثله في ذلك سوى الروائي الروسي مكسيم غوركي.

واخترت هنا لتعريفه حديثين: اولهما أجريته انا نفسي معه، حين التقيته للمرة الأولى في باريس. والثاني اجرته معه اخيراً مجلة «لاغازين ليتيرير» الفرنسية.

الحديث الأول

☐ كيف استطعت ان تنجح كل هذا النجاح في وصف حياة قطاع الطرق في تركيا؟

- لأن عمي كان من عتاتهم. ان جبال نشوكورفا ايام صباي كانت تضم اكثر من ثلاثمئة شقي (لفظة شقي هي في التركية كما في العربية): البعض كان يعمل على ارهاب المزارعين لصالح كبار الملاكين، والبعض الآخر كان يفعل العكس.

☐ وعمك؟ في اية فئة؟

- لا ادري. (وضحك بطريقة كشفت لي انه يدري).

☐ ان اسلوبك في السرد يشبه اسلوب ناظم حكمت في الشعر!

- قد يكون هذا صحيحاً، لكن ليس قبل دخول ابن الباشا هذا إلى السجن. ففي السجن احتك ناظم حكمت للمرة الأولى بنماذج من الفئات الشعبية، وعنهم ومنهم تكونت اول واعظم ملاحمه الشعرية، «ملحمة الشيخ بدر الدين». وفي هذا أبطالنا مشتركون.

☐ أهم ابطال من لحم ودم ام من خيال؟

- من الفئتين، وان كنت اظن ان الخيالية منها اكثر واقعية من الابطال الواقعيين.

☐ لماذا هناك دوماً شخصية «ولي» في رواياتك؟

- انها شخصية منتزعة من صميم الواقع. وهي في الحياة كما هي في القصة. ففي كل قرية وكل بلدة في الريف التركي ثمة اشخاص يمنحهم الناس صفة الاولياء والقديسين. وهم يفعلون ذلك عندما يشعرون بالحاجة. أذكر ان احد الحدادين في قريتي قال لي: سبع مرات منحوني صفة القداسة، وسبع مرات جردوني منها.

☐ وأنت؟

- اتخيل نفسي احياناً شخصية من شخصيات رواياتي. فاسمي الحقيقي هو صادق. لكنني عندما انتقلت إلى اسطنبول، وكنت خارجاً لتوي من السجن، وملاحقاً، اتخذت هذا الاسم الذي صرت أعرف به.

☐ ماذا تعني كلمة ياشار؟

- تعني الذي يحيا.

☐ ولماذا كنت في السجن؟

- انها قصة طويلة. اتهموني بالشيوعية؟

☐ اهي مجرد تهمة؟

- نعم لأنني كنت في «حزب العمال» وهو ليس حزباً شيوعياً. وتركت الحزب بعد حله عام ١٩٧١.

☐ نهائياً؟

- شعرت ان سلاحي الأفضل هو الكتابة. وان عدوي هو الاستغلال بكل مظاهره. انا ضد البشاعة في العلاقات الانسانية، كما في علاقة الانسان بالطبيعة. في احدى قصصي القصيرة رويت مأساة ساقية تخرج من جبال طوروس نقية كعروس مجلوة، تكاد تقرأ القرآن تحت مائها، فاذا بها، عندما تصل الى المصب تكون قد صارت مجرى من القاذورات. كيف لا تريدني ألا اكون ضد هذه المعاملة الرأسمالية اللاإنسانية للإنسان والطبيعة؟

☐ ماهي ميزة الادب التركي؟

- ان تراثنا الادبي، منذ القرن الثالث عشر حتى اليوم، نزيل السجون. ان عدد الشعراء الذين قتلوا او سجنوا او نفوا، لا يحصى. في يوم واحد اعدم احد السلاطين ٣٨ شاعراً. من الصعب ان تجد صفحة واحدة باهرة في أدبنا لم تكن مكتوبة بهاجس ثوري.

☐ حتى في الادب الشعبي؟

- خصوصاً في الأدب الشعبي. ان رواياتي لا تختلف عن الأدب الشعبي. بل ان بعضها

حكايات تكاد تكون للصغار ولو انها أيضاً للكبار. ومنها رواية بعنوان «سلطان الفيلة والنملة العرجاء ذات اللحية البيضاء» وفيها ان النمال حاولت جاهدة ان تسترضي الفيلة لتتقي شرها فلا تدوسها باقدامها في مجيئها ورواحها، لكنها لم تستطع، فقررت اعلان الحرب على الفيلة، فاستهزأت الفيلة وهاجمت مواقع النمال. لكنها وجدت نفسها تتساقط في الفراغ الذي حفرته النمال تحت قشرة الارض بصبر ودأب طوال شهور.

ثم سألني اهي قصة للصغار ام للكبار؟

وضحك تلك الضحكة المجلجلة التي ذكرتني بوصفه لنفسه إنه مثل «دب في حكاية شعبية». لكن هذا الدب الضخم كانت عينه اليمنى لا تكاد تنفتح كلياً تحت نظارته السميكة المغبرة. ربما إثر ضربة قديمة من بندقية دركي، لم أشأ ان اسأله في شأنها.

الحديث الثاني

□ بعكس غالبية الكتاب المعاصرين الذين بنوا ادبهم على الاغتراب، ارتبط ادبك عميقاً بأرضك؛ فلماذا؟

ـ لأنني اعتقد جازماً بأنني لو ولدت في مكان آخر خارج تلك الارض لما صرت كاتباً. قد يكون لمنطقة كيليكيا في جنوب تركيا، حين ولدت، طابع خاص. ففي تلك البقعة لا تزال اللغة التركية على صفائها الاول؛ ولا يزال القصاصون الشعبيون للملاحم والاساطير يجدون لهم جمهوراً. وقرية حاميتا، التي هي مسقطي، نشأت اصلاً كمحطة للتركمان الرحّل. قرية مدهشة حقاً: كل طفولتي أشبعت بالقصص والاعياد الشعبية بكل مظاهرها وتقاليدها العجيبة. وفي كامل المنطقة المحيطة بالقرية، كانت الحياة الثقافية حية على الدوام.

□ ما الذي استوحيته من طفولتك تلك؟

ـ في الحادية عشرة، كنت احفظ غيباً ما لا يقل عن مئة حكاية من تلك الحكايات، وعدداً مماثلاً من الاغاني. كان الشاعران المهيمنان في ذلك التراث هما: قره اوغلان من القرن السابع عشر، ودادا لوغلو شاعر التمرد في القرن التاسع عشرة ومن اهم حكايات التراث ملحمة «ابن الأعمى»؛ وهي قصة ملك طلب من رئيس اسطبله ان يجيئه بافضل حصان لديه، فجاءه بمهر هزيل ما ان نظر اليه الملك حتى استشاط غضباً ظناً ان سائسه يسخر

منه وامر ان تفقأ عيناه. وهكذا خرج السائس مطروداً من القصر، صار اعمى. لكنه اصطحب المهر واعطاه لابنه قائلاً: «حافظ عليه، انه ابرع حصان أعرفه». واستطاع هذا الولد ان يحارب فوق ظهر حصانه كل الطغاة. وحول معاركه الظافرة ولدت الملحمة، وصار الحصان وفارسه بطلين شعبيين خالدين.

ومذاك، أصبح هذا الحصان الابيض في المنطقة التي تشمل كل كيليكيا حتى حلب، رمز الخصب والقوة. وهذه الحكاية التي الخصها لك في بضع كلمات كانت، في الأيام الماضية، تستغرق روايتها اربعين يوماً من فم الحكواتي المنشد. وإن افضل المنشدين، اليوم، لا يعرف من الاربعين حلقة سوى عشرين. اما العشرون المتبقية من الحكاية، فضاعت في الطريق. واستطعت انا بعد جهد ان الملم ذات مرة بقايا هذه الحكاية وانقذها.

والى جانب الحكايات الملاحم، هناك الاناشيد الجنائزية، خاصة عن الموت البطولي لأحد الرجال؛ إذ تجتمع النسوة، وهن عادة من الندابات المحترفات، لانشاد المأساة بطريقة غنائية كأنه فرض وواجب.

كل ذلك كان يفتنني في طفولتي حتى صرت، لكثرة ما حفظت من الحكايات والاناشيد، مقصد أهل القرية. اقلد الحكواتية، او اؤلف بنفسي على نسقهم. ثم وضعت امامي هدفاً: جمع كل الحكايات. ولهذه المهمة التي تعهدتها قررت ان اذهب الى مدرسة قرية مجاورة لأتعلم القراءة والكتابة. وفوجئت اخيراً بأن بعض الباحثين، الذين راحوا يضعون دراسات حول التراث الشعبي الشفهي، قد جمعوا في ما جمعوا من حكايات، ما ألفته يافعاً. فصار بين مجموعة الحكايات التي دخلت الفولكلور من بابه الواسع. حتى ان بعض المنشدين ضمه الى حكاياته لشدة مقاربته للتقليد التراثي الذي نجحت في محاكاته ايما نجاح. واذكر انني كنت في الحادية عشرة عندما وقفت اتحدى اكبر المنشدين في جبال طوروس.

ـــ قلت إن قريتك كانت محطة لقبائل رحل، فهل عائلتك منها؟

ـ جاءت عائلتي من الشرق، من جبل ارارات، ومن اصل كردي. وكان خالي شاعراً كبيراً وقاطع طريق أيضاً. اما والدي، فكان مزارعاً وقد نجح في تكوين مزرعة، وتبنى احد اليتامى. وكنت في الجامع مع والدي حين دخل علينا شقيقي بالتبني يرغب في التحدث الى والدي. فطرده والدي، وكان من شقيقي ان طعنه بخنجر في ظهره.

ومات ابي، و كنت في الخامسة من عمري. وحتى الآن لا اعرف السبب الحقيقي لذلك الحادث. واعرف انني فقدت النطق بضعة اشهر. وحكم على شقيقي بالسجن عشرين سنة. واغتيل لدى الإفراج عنه. ولم يعرف احد من الذي اغتاله. والاكيد ان الذي اغتاله لم يكن من افراد العائلة. وقد تسبب موت ابي بانهيار العائلة.

□ كيف تدبرت أمورك بعد ذلك؟

- عشت حياة متشرد. فكنت في البداية عاملاً في معمل بلجيكي لصناعة القطن بأضنة، وكنت آنذاك في الرابعة عشرة. ولم اتوقف عن تحصيل العلم معتمداً على نفسي. ووقعت مريضاً من الاجهاد؛ فتركت المصنع. وانتقلت الى مزرعة، وبدأت حياة الكتابة عن الفولكلور التركي. كانت الحرب العالمية الثانية على وشك الانفجار. وفي هذه الاثناء باشرت نشاطي السياسي، والتقيت بعض من تبقى حياً من جماعة سبارتاكوس الالمانية التي كانت اسستها روزا لوكسمبرغ. واعتقلت للمرة الاولى مدة اسبوع بتهمة نشر دعاية شيوعية. ثم انتقلت للعمل في الريف كسائق جرار، وكحارس. ومارست مختلف المهن الممكنة، لأنني غالباً كنت ضحية الشرطة التي كانت تضطهدني وتجبر اصحاب العمل على طردي. وعانيت الكثير في تلك السنوات. كنت مثل كلب مطارد.

وعدت الى اضنة، وقررت احتراف الكتابة؛ فنشرت اولى قصصي، عام ١٩٤١. وكانت من ثلاثين صفحة بعنوان «حكاية قذرة»؛ وكانت تلخيصاً لحادثة اغتصاب تعرضت لها فتاة روتها لي، فهزتني.

□ هكذا تحولت من زجّال الى قصاص؟

- الحق انني لم احترف الكتابة في البداية. كنت، وربما ما زلت، هاوياً. وساعدتني الظروف على اكتشاف الادب العالمي. كانت الحكومة التركية قررت بعد الحرب ترجمة كل الادب العالمي الكلاسيكي، واصداره في طبعات شعبية في متناول الجميع: دوستويفسكي، فلوبير، زولا، ستندال، غوركي. ولست اذكر كم من المرات اعدت قراءة «جرمينال» و «مدام دو بوفاري» و «الأبله».

□ هذا يعني انك كونت نفسك ككاتب بنفسك؟

- وهل ثمة كاتب تعلم الكتابة في المدرسة؟ انه شرف لي ان اكون صنعت نفسي بنفسي. ان المدرسة الحقيقية التي افادتني كانت المكتبة الوطنية لمدينة اضنة، حيث كنت

حارساً لها بعد انتهاء خدمتي العسكرية. وكان عليّ ان اقرأ هناك ما لا يقل عن ثلاثين الف مجلد.

☐ من هم الكتاب الذي اثّروا اكثر في حياتك الادبية؟

ـ كل الكبار من هوميروس الى سرفانتس وشكسبير وموليير وتولستوي، الى شارلي شابلن. وكان التأثير الأقوى لسرفانتس الذي اكتشفته في السجن. ولفرط ما رددت هذا الأمر صورني احدهم انذاك صورة كاريكاتورية: «كمال ياشار يجلس امام الآلة الكاتبة، الى يمينه دون كيشوت، والى يساره مسدس مغطى بجريدة».

☐ متى نشرت اول كتاب؟

في عام ١٩٥٢. وكان مجموعة قصص قصيرة. كانت صفة المناضل السياسي تطغى عليّ. وقد اعتقلت ثانية مدة سنة في عام ١٩٥٠. وعندما اطلقت تركت اضنة الى اسطنبول. وعملت محرراً في صحيفة «الحرية» التي صار اسمها «الجمهورية». ولمع اسمي سريعاً بالتحقيقات المميزة التي قمت بها للصحيفة. وكانت الاولى، في بابها، تحقيقات عن الحياة اليومية للناس، تتناول مختلف مشاكلهم وقضاياهم في المدينة كما في الأرياف.

ثم أخذت انشر روايتي مسلسلة في حلقات، روايتي الاولى «ميميد الناحل». فلاقت صدى واسعاً. ومنحت جائزة افضل رواية لدى طبعها في عام ١٩٥٥. ولا تستغرب اذا قلت لك إنها اكتسبت من الشعبية ما كان لملحمة «ابن الأعمى». وان نفرا من المنشدين في الاناضول اليوم ينشدون هذه الحكاية «ميميد الناحل»، بعد ان حولوها الى شعر عامي، فصارت جزءاً من الفولكلور التركي.

وهذا لم يمنعني من مواصلة نشاطي السياسي. صرت عضواً في اللجنة المركزية لحزب العمال التركي حتى صدور قرار منعه في عام ١٩٧١. ولم يكن الحزب حزباً شيوعياً، ولم يكن يطبق اي نظرية ماركسية. كان حزباً تركياً محلياً ذا نزعة اشتراكية خاصة. وكانت له شعبيته التي جعلت له في البرلمان ١٤ نائباً. وقد اعتقلت مرة اخيرة لدى اعلان حظر هذا الحزب. ولم امكث في السجن سوى شهر واحد، وان وضعت بعد خروجي تحت المراقبة المشددة. واكتفيت بنشاطي الادبي كأمين عام لنقابة الادباء في تركيا.

☐ هل كان للديانة الاسلامية اثرها في ادبك؟

ـ كلا. فالبيئة التي نشأت فيها لم تكن متدينة. وكان الجامع في قريتي خالياً اغلب الاحيان، وان كان البعض يؤمه آنا وآخر، كما كان يفعل أبي. وهذا لا يعني ان الشعب لم يكن يؤمن بالقيم الاساسية للدين، فهو يصوم رمضان. وفي ليالي رمضان تزدهر حكايات المنشدين. لكن الدين، بحسب ما اذكر، كان ايماناً فردياً ولم يكن حالة جماعية. ذلك ان التراث الشعبي لما قبل الاسلام لعب دوراً اساسياً في المخيلة الجماعية.

رمزي بك

☐ كيف جاءتك فكرة رواية «ميميد الناحل»؟

ـ عندما احترفت الصحافة، التقيت شخصاً اريستوقراطي النشأة، تحول الى مناضل مسلح. ولا نستغرب كونه ينتمي الى طبقة كبار ملاكي الارض الذين يسمونهم «الأغوات». وكان يؤمن بالعدالة، وكان مثقفاً عميقاً يتقن بضع لغات، منها الفرنسية والانكليزية واليونانية. كان اسمه الحقيقي رمزي بك. وكان دكتوراً في الحقوق. وهو الذي عرفني الى الفلسفة. وعبره سمعت لاول مرة باسم كارل ماركس. وعبره عرفت قصص قطاع الطرق، او الاشقياء، كما يسمونهم بالتركية، في الماضي والحاضر. واستهوتني قصص قطاع الطرق هؤلاء. وخالي كما ذكرت كان احدهم في الماضي. وحياتي لم تكن بعيدة في بعض وجوهها عن حياتهم. هكذا كان لقائي برمزي بك حاسماً في حياتي، لأنه وضعني على الطريق الصحيحة في مهنتي ككاتب. فكان في استطاعتي ان امارس هوايتي في الكتابة ممزوجة برغبتي في العمل السياسي. وتجد ان هذه الرواية منطلقها التمرد؛ فهي لا تروي سيرة قاطع طريق بقدر سيرة التمرد الفردي في تركيا. واستكملتها بروايتي الثانية «ميميد الصقر». واعتقد ان التمرد جزء اساسي في الطبيعة الانسانية. وانا لا اكتفي بسرد الحادثة بقدر ما احاول من خلالها اضاءة العقبات التي تواجه التمرد وتخنقه غالباً. وعلى الرغم من كل العقبات فإن التمرد يظهر كقوة لا تغالب لدى بعض الافراد الاقوياء؛ يصير التمرد مبدأ في الحياة. وكنت تعلمت من علاقتي المباشرة بالناس ما يرددون من قصص هذا التعلق الجماعي بسير الافراد الذين يظهرون وكأنهم استجابة لرغبة جماعية في ضمير الناس. فكان طبيعياً ان تجد رواية «ميميد الناحل» ذاك الاستقبال الشعبي الحافل. ربما لأن الرواية كانت تواصل بتجدد، ذاك التراث الشفهي للملاحم الشعبية.

الحياة الانسانية

□ أين هي حدود الحقيقة من حدود الخيال في روايتك؟

ـ بالطبع، لم أشأ ان اقلد الحياة. فالوجود ليس سوى خلق مستمر، تواصل وتكامل. فكل دقيقة تمر تولد شجرة جديدة كما تولد آلاف الحشرات والفراشات، فضلاً عن طبقة جديدة في تربة تشوكوروفا. لذا أحاول، في كتبي، ان احيط بهذا التطور الغني للحياة. عندما وطئ الرواد الاميركيون ارض القمر، القيت محاضرة في اسطنبول استهللتها بقولي: «اننا الآن اغنى قليلاً مما كنا في السابق. وسيكون لدينا اكثر مما كان للكتابة عنه». واعتقد جازماً بأن الخيالي لا يوجد ولا يتطور الا بهذا الغنى المتجدد في الحياة الانسانية. فمثلاً، لو كنت اريد ان اصف بستاناً، فعليّ بادئ بدء ان احيط بكل مظاهر حياة ذلك البستان: كيف ظهرت اول زهرة، كيف حومت اولى الفراشات، كيف تواصلت الشمس مع الاغصان، كيف يجري الماء، كيف يعيش المزارعون الذين يعتنون بالبستان ويعيشون منه الخ... انني ضد الطبيعة والواقعية، اشتراكية كانت أم غير اشتراكية. انني مع احساسي بكل ما حولي، بكل ما يدفع هذا الواقع الى اغناء مخيلتي وتطويرها في كل اتجاه. وانني اؤمن بأن الخيالي والواقعي ينموان معاً في جدلية مؤثرة. والاساطير اذا عزلت صارت محدودة، وكذلك الوقائع. ومن الذي يستطيع ان يفصل في حياته الخاصة بين الواقعي والخيالي؟ ذلك أن من غير الممكن فهم الانسان دون تناوله بكليته: انه كائن يعيش ويعمل ويأكل وينام ويحلم. وميزته الاولى في الخلق، خاصة في ميدان الاساطير. ويصعب فصل الانسان في حياته عن الاساطير التي يخلقها لنفسه.

وهذه هي المعادلة التي احاولها في كتبي. احاول ان افهم طبيعة الخلق الجماعي خاصة في بيئة ما. انها ميزتي الخاصة ككاتب.

□ لكن كيف تستطيع ان تحول الأدب الشفهي الى أدب كتابي؟

ـ يجب الاعتراف انني ابن الادب الشفهي حيث لكل كلام ملفوظ شكل ومضمون، كما لكل كلام مكتوب. ومعجزة الكتابة هي معرفة اللعب بهذه الثنائية. ان التكلم موهبة؛ وسبب خلق الكلام اعجوبة كخلق الكون. وان التراث الشفهي ثمرة آلاف الناس؛ وهو يخص كل الناس. وكل شخص يستطيع ان يستخدمه لحسابه الخاص. انا سلم بين الشفهي والمكتوب. عندما اكتب، تكون خلفيتي تراثي الشفهي، ولساني ككاتب هو لساني الخاص.

سبق ان عرفت لذة الكلام الملفوظ وانا انظم ملاحمي السابقة الزجلية. وعندما أصبحت كاتباً تحولت هذه اللذة الى الكلمة المكتوبة.

❑ يخيل ان ادبك مزيج من رواية المغامرة والتراجيديا اليونانية؟

ـ انه عصرنا التراجيدي قبل كل شيء. ونحن نشهد تكثيف المأساوي في كل الميادين. وما الطبيعة اليوم سوى المكان الذي تلعب فيه التراجيديا. ان قريتي التي تسند ظهرها الى جبل طوروس وتنفتح على سهل يتصل بالمتوسط، هي مسرح تراجيدي. عشت ١٤ سنة في قريتي؛ واذكر ان آلاف النسور كانت في الصخور التي تعلو القرية؛ وكانت احياناً تعبر سماءها بكثافة تحجب معها الشمس. وفي عام ١٩٥٧ عدت التى قريتي، فلم اجد نسراً واحدا. وسألت عن السبب؛ فكان الجواب انه المرض الذي يصيب الخيل، الطاعون؛ فاستغربت العلاقة؛ لكنني فهمت ان الاهالي غمروا جثث الخيل النافقة باطنان من مبيدات الأوبئة، ما جعل النسور تتسمم ايضاً لانها كانت تتغذى بالجثث. وحدث ذلك أيضاً لاسراب الفراشات والغزلان وغيرها من كائنات المنطقة. ان الطبيعة لم تشهد مأساة مثيلة في كل تاريخها، ولا الناس. لكن التراجيديا الكبرى هي مأساة الاغتراب، حيث مجاوزة التراجيديا الاغريقية. وما كتبي سوى الحديث عن هذه المجاوزة. انني كاتب اتعلم من الواقع. وكلما ازددت علماً ازددت سيطرة على قلمي. واعتقد انني توصلت الى اسلوب خاص هو مزيج من الارث الاغريقي حول مسألة القدر ومن تراجيديا الاغتراب العصرية.

❑ في روايتك الاخيرة تجبر بطلك «حسن»، مدفوعاً بتحريض قوي من أهله، على قتل أمه. هل تسمي هذا مديحاً للانتقام؟

ـ كلا ان روايتي الاخيرة مديح لتبكيت الضمير، والعديد من القتلة يسرحون بحرية في كل الشوارع. ان بعض القتلة يهيئون لحرب عالمية ثالثة. وكان واضحاً في كتابي انني ادين القتلة، وارثي للضمير الغائب؛ ذلك ان «حسن» صار غنيا يملك جرارات للفلاحة، ونسي جريمته. انه الانسان العصري الذي لا يبكته ضمير. وهو بمقدرته على نسيان جريمته يعلن مقدرته على نسيان ذاكرته؛ فهو لم يقتل أمه بل قتل ذاكرته. وفي الأدب، كما في الفن، افضل الواقع الاشد سواداً على الكذب الأشد بياضاً. ولو خيرت بين جنة الكذب وجحيم الواقع، لاخترت الجحيم.

□ في كل كتبك هاجس واحد شديد الوضوح وهو انهيار عصر وبداية آخر. فكيف تستطيع ان توفق بين حنينك الى التراث ودخولك العصرنة؟

ـ انا الذي صنع جسراً بين «التراث والعصرنة». وربما كانت افضل وسيلة لمعرفة المستقبل هي النظر الى حيث كنا. ان شعباً يفقد ذاكرته يموت. والانسان مثل الطبيعة مجموعة تراكمات وتكاملات، تماماً كما طبيعة الرأسمال. وهذا هو رأسمالي. انني، مهما صرت اليه، ابن تلك المنطقة المسماة كيليكيا. والتاريخ لا يعبر كما يسيل الماء على رخام، بل يترك آثاراً تظل محفورة. التاريخ هو الزمن، والزمن ليس الشمس التي تشرق ثم تغيب، الزمن مجموعة تراكمات للتجارب والاحداث والتغييرات تشكل الذاكرة. ان مأساة عصرنا في عدم الالتفاتة الجدية الى هذه الناحية.

□ اذن أن ترى أن مجيء الجرارات الى سهول تشوكوروفا ليس سوى طبقة جديدة تضاف الى طبقات تلك الارض؟

ـ بالتأكيد. انني ايكولوجي بطبعي. ولست ضد التقدم التكنولوجي، بل ضد النظام الذي يسمح باستغلال مدمر للتكنولوجيا. الفارق بين استغلال الانسان واستغلال الطبيعة ان الطبيعة لا تستطيع ان تحتج او تثور او تعلن الاضراب. ان التمرد الوحيد الممكن لها هو في قحلها. وهذا ما يبرر التمدد الصحراوي في غير منطقة في العالم. ومن الغريب القول ان التكنولوجيا اليوم، وهي السبب في تدمير الطبيعة، وحدها قادرة على انقاذها اذا احسن استخدامها.

□ هل يمكن القول ان بين ابطالك الذين يحتربون، بطلاً حاضراً دوماً بجلاله هو الطبيعة؟

ـ راقبت لسنوات حقول الأرزّ. وكما تعلم لانشاء حقل أرز، يجب تحويل ساقية لتعبر الحقل، او اقامة سد على الساقية او النهر القريب لتتفرّع عنه قنوات تعبر الحقل. وحدث، في المنطقة التي كنت اعمل فيها، أن انجرت ساقية الى هذا المصير. وكان ممكناً من قبل ان تقرأ عبر مائها كتاباً مفتوحاً في قعرها. وما لبثت بعد اشهر ان تحولت الى مستنقع. ولم يبق لسكان المنطقة ان يشربوا منها. كما ماتت الاسماك فيها. كانت تلك الحادثة اول ازمة ضمير عانيتها. وكنت ازمع ان أؤلف رواية فيها. والسواقي تتشابه عادة. الا انني، من مراقبة دقيقة للسواقي التي تنحدر من جبال طوروس وتعبر السهل الى المتوسط، وجدت

ان لكل ساقية شخصيتها الخاصة: ترابها، حصاها، فجواتها، انفتاحاتها او تعرجاتها، صوتها، حيواناتها، نزواتها. حين كنت في الثامنة عشرة، كان يحلو لي ان انام وسط الاشجار القريبة. وفي لحظات تأملي تلك، اكتشفت ان لكل جزء من الطبيعة حياة وروح. وذلك الاكتشاف غير نظرتي الى الطبيعة منذ ذلك الوقت. فليس غريباً ان تبدو الطبيعة شخصية لها استقلاليتها في رواياتي.

☐ هل تعني لك الينبوع الوحيد للفرح؟

- ربما. قد يتساءل البعض، والانسان يولد ليموت، لم هذا التعلق بالحياة؟ واذا راجعت كل الملاحم في التاريخ من هوميروس الى «الف ليلة وليلة» الى «ابن الاعمى»، رأيت من خلال هذه الملاحم، على الرغم من وصفها للمذابح والاقتتال، ان اناشيدها تفصح عن عرفان بالجميل للحياة وعن فرح بها. اننا سنموت. لكننا لحسن الحظ موجودون على الارض حيث الضوء والفرح والتفاؤل. والا كيف يستطيع الانسان ان يتحمل الحروب والاوبئة والجراثيم؟ ان الوجود هو قصيدة، وها هي الغنائية. ان غنائيتي ان احب بعمق الانسان والطبيعة، في حين أن التشاؤم مرض يلتقطه الانسان من الآخرين، مرض معد. أما أنا، فيخصني الفرح، الاعجاب بالكون.

☐ ميدان رواياتك هو نفسه سهل تشوكوروفا، وسكان هذا السهل كأنهم مشمولون بنعمة الحب. فلماذا؟

- كنت شاباً وكنت اؤمن بأن اي انسان ليس محروماً من نعمة الغفران. ثمة اسباب عديدة للتسامح، خاصة اذا وضع احدنا نفسه في مكان الآخر. ان عمل الكاتب الملحمي يتميز بالقدرة على توضيح هويته. وكلما تعمق في المكان الذي ينتمي اليه، وخاض في اعماق نفسه المرتبطة بذلك المكان، عقد صلة اوثق بالآخرين، الى اي بيئة انتموا. ان كلاسيكيي الأدب العالمي هم مثل مفارق تلتقي عندها كل الشعوب. كنت انا اول الذين فوجئوا بنجاح «ميميد الناحل»، ذلك انني اعتبر مجرد الكتابة بالتركية عقبة تحول دون وصولي الى الآخرين. وعظمة الملاحم هي اشراك الآخرين في همومك. لم يكن هوميروس هو نفسه هكتور او أخيل؛ لكنه عرف كيف يضع نفسه مكان كل منهما.

☐ ما هي مشاريعك الادبية؟

- أعمل على كتابة سيرة ذاتية بعنوان «شخص». كما احضر رواية حول انقراض مهنة

صيادي السمك في اسطنبول. وهذا ليس موضوعاً محلياً كما يبدو لأول وهلة. فثمة مصير في كل مكان. قد أكون في موضوعي هذا ومكانتي اتحدث عن باريس او لندن. ان الاغتراب العصري يشمل الجميع. وكنت اود ان اجعله تجريدياً اكثر في روايتي عن تلك الساقية التي اشرت اليها. لكن الموضوع يهرب مني كلما حاولت مقاربته، ربما لأنني من غيرتي عليه، اريد ان احتفظ بالموضوع لنفسي. ان ما احبه اكثر احب ان احتفظ به.

نموذج من اسلوبه

مقطع من «سلمان الوحيد»

«كان ابوه كبيراً، كبيراً جداً بمعطفه العسكري؛ وكان يتأبط «معدلته» القديمة، بقسطلها الضخم، الكثير الخدوش. وعندما دخل البيت، بقدميه الحافيتين الملطخة اصابعهما بالوحل والدم، جذب زوجته من شعرها الطويل وجرها على الارض واوسعها ضرباً...

ويذكر سلمان الصغير اشياء اخرى، يذكر بناء سميك الاحجار يعلوه جرس. كما يذكر ايضاً مئذنة طويلة. كان الفجر ينبلج. وعلى مد النظر، في الصحراء، جماعات، من النساء والرجال والاطفال، راكعون، يقبلون الارض، بينما كوكبة من الفرسان تتقدم نحوهم بالبنادق والسيوف. كانوا يغمغمون ما يشبه الصلاة، ووجوههم الى مطلع الشمس. ومن جهة الشمس بالذات كانت كوكبة الفرسان تتقدم نحوهم، شاهرة سيوفاً تلمع تحت ضوء الشمس، قبل ان تتخضب بالاجساد المنحنية على الارض. وعلى الرغم من تدفق الدم فإن الجماعات تواصل صلاتها غير المفهومة، دون حراك. ويبتعد الفرسان مسافة، ليعودوا وليحملوا على هؤلاء بصورة أشد، فيتدفق الدم احمر وازرق تحت وهج الشمس. ومن جديد يضع الناجون جباههم على الارض: لا يُتركون، ولا يفكر احدهم في الهروب، بل يواصلون الغناء خافتاً متقطعاً يشبه الصلاة. ولدى ارتواء السيوف من الدم، وعندما يتلاشى وقع اخر الحوافر، ينهض من تبقوا، وعلى الشفاه اخر النشيد، واخر قبلة للأرض التي انحنوا عليها؛ ويسيرون بخطى متراخية نحو جنوب الصحراء، غير ملتفتين الى الوراء، حيث يضطجع الموتى على الرمل.

جنباً الى جنب، والبعض فقد رأسه، يسير الناجون نحو الجنوب، غير ملتفتين الى الوراء، يتقدمون حتى يتلاشى ضوء الشمس، فيسقطون اعياء حيث وصلوا. وحيث

وصلوا وسقطوا اعياء، ترتفع تمتمة لا تلبث ان تصبح نشيداً يملأ الصحراء ويملأ الليل. ومن جديد تطلع كوكبة اخرى من الفرسان، وتنخفض السيوف وترتفع بصمت، حتى لا نأمة. ومن جديد يغيب الفرسان؛ فينهض من تبقوا، يواصلون المشي البطيء والغناء، واعينهم الى الافق، الى حيث ستشرق الشمس، غير ملتفتين الى الموتى وراءهم.

ومن زوايا الليل الاربع كانت تنبثق الصرخات الرهيبة، وصدى السلاسل الحديدية. وها هي الشمس تطلع على «اليزيديين» الهاربين مذ صار عددهم أضعافاً مضاعفة، بمن التم عليهم من هاربين، مقبلين من الجهات الاخرى. وتتواصل الاناشيد، على وقع السلاسل. ومن جديد يظهر الفرسان من كل الجهات، فلا تبدي هذه الجماعات حراكاً، بل تواصل الغناء. ويندفع الفرسان نحوهم فيجمدون حيث هم. حتى اذا ابتعدت الخيول، واصل الباقون مسيرتهم نحو الشمس، يجرجرون خطى ثقيلة، توازي ثقل النشيد الذي به يترنمون. وفي عز الظهيرة، حول احدى الاكمات، تلتقي المواكب من الشمال والجنوب، من الشرق والغرب. وهناك يجد سلمان امه؛ فتندفع اليه، تغطيه بجسدها كله لتحميه، لكن ها هم الفرسان يظهرون من جديد، بمن فيهم والده. ويدبدب نحو الام وطفلها، رجل اشقر الشعر، نحيل كهيكل عظمي، يمد الى المرأة يده، فتجذبه اليها، وتغمرهما معاً: الطفل والرجل الاشقر ذا الابتسامة الطفولية. يبدأ الهجوم. وللمرة الاولى تحاول هذه الجماعات، مذ استمدت من كثرتها شجاعة، ان تدافع عن نفسها. وتعلو الصرخات والطلقات ويمتزج الغبار بالدم، ويلمح سلمان عيني أبيه الفظيعتين.

يغرس الاب سيفه في ظهر الرجل ذي الشعر الاشقر. تنهض ام سلمان شاهرة سيفاً مدمى، وتهجم على زوجها الذي لم يحاول ان يتحاشى السيف، بل امسكها من ضفائرها وقطع لها رأسها. وبعينين دمويتين راح يفتش عن سلمان الذي اندس بين الجثث التي يتراكم بعضها فوق بعض وعندما تعب الاب من التفتيش التف على حصانه، وراح يهرول نحو رفاقه، حاملاً معه الرأس المدمى. يهبط الليل، ويشتد الظلام مع خفوت اخر الصرخات والتنهدات. وفي الصباح يجد سلمان نفسه في مجرى سيل جاف، تحيط به الصخور. وفي جوف واحد منها يختبىء، ويأخذه النعاس، ولا يستيقظ الا على اصوات شبه اليفة. مجموعة من الاطفال الضالين يصعدون الاكمة؛ يلتحق بهم. ثم يهبط الليل، فينام الاولاد متلاحمين، من البرد.

وينقضي ليل آخر. وتواصل العصابة الصغيرة مسيرتها. وعند الغروب، يتوقف

سلمان، يركع ويقبل الارض، فينتظره الرفاق باحترام حتى ينهض وهو يدندن نشيد الضحايا. ثم يدخل الجميع قرية سرعان ما يخرجون منها تاركين خلفهم امواتاً، حاملين الخبز والبصل والجبن، في طريقهم الى عين الماء البعيدة. وهكذا بدأت المعركة التي راح سلمان يخوضها ليبقى حياً.

بعد غياب الاولاد، وجد نفسه وحيداً. ولو لم يخش الموت من الصمت والوحدة، لما تحرك، بل ظل حيث وجد نفسه متكوماً على نفسه. وفجأة تناهى اليه صدى نباح يشق صمت الصحراء. فاستأنس بالصوت. شعر ان ثمة حياة قريبة منه، وكاد يغفو لولا ان الضجة اقتربت منه. فتح اجفانه ببطء فشاهد موكباً من الكلاب، شائلة الاذناب، ملطخة الافواه بالدم، كلاب من كل لون، حمراء، صفراء، غبراء، وسوداء، من نوع كلاب الرعاة الضخمة والهائلة. اندفع سلمان نحو القطيع دون تفكير، والكلاب، دون اية التفاتة جدية الى الولد الذي اندس بينها، واصلت مسيرتها بخطى منتظمة، وضجة خفيفة. كان سلمان، اذ استعاد وعيه، وحمد نفسه على شجاعته التي خلصته من خوفه، يجهد ان تكون مشيته موازية لمشية الكلاب.

عند الغروب، توقف القطيع للراحة. وجلست الكلاب، منتصبة الآذان، وكأنها تتسقط ضجة بعيدة في الافق، وفجأت استنفر القطيع وتكاتف. وشكّلت الكلاب دائرة حول الولد، وكأنها شعرت بوجوده للمرة الاولى، فقررت ان تحميه. وزيادة في اظهار عطفها عليه، اقتربت ثلاثة منها نحوه، وراحت تلعق له يديه ووجهه. ثم عاود القطيع مسيرته، بالمشية الخفيفة نفسها، يتبعها سلمان. ووقتا فآخر، كانت الكلاب تتوقف، تقعد، واذانها منتصبة نحو الافق البعيد المظلم والصامت، ثم تواصل المسير، دون ان تنسى الولد بلعق يديه او قدميه.

ويتذكر سلمان جيداً ذلك الليل. هبط فجأة وكانت نجوم كبيرة تنزلق على صفحة السماء، فتتكسر اشعتها في كل نحو، تهدهد احلام سلمان الذي سرعان ما غفا في وسط دفء اجساد الكلاب، اذ هده التعب الشديد الذي حل به فجأة من ارق ايام طويلة. وسرعان ما استفاق على ضجة غير عادية. فوجد الكلاب تهاجم قطيعاً من الغزلان شاء سوء حظه ان يمر قريباً.

كل اربعة كلاب او خمسة على غزال واحد. كان الهجوم مباغتاً، حتى ان قطيع الغزلان

لم يفلت منه الا عدد يسير. وانطرحت اجساد الضحايا نصف المقتولة تملأ السهل. وكان بعضها على قيد الحياة. وترفع الغزالة المحتضرة رأسها هنيهة لتتأمل احشاءها المندلقة على الارض. وكانت صغار الغزلان اذ روعها الهجوم تدور في حلقة مفرغة حول امهاتها، ولم تكن الكلاب لتعبأ بها ولا تحاول قتلها، حتى عندما كانت تصطدم بها، خلال افتراسها لضحيتها. ويتذكر سلمان ان الكلاب المفترسة كانت تنهش من الضحية نفسها التي تحاول صغارها ارتضاعها. كانت الصحراء ضجة غريبة بلون الدم الذي يعكس ظله على كل الاشياء: السماء، النجوم، الصحراء، ومئات الكلاب تمزق ضحاياها بانياب حادة. حاول سلمان ان ياخذ بيديه احد صغار الغزلان لكنه افلتها بعد تردد.

عندما فتح عينيه في المرة التالية كانت الشمس تضيء سهلاً تقطعه ساقية. وكانت الكلاب حوله ممددة، اذ اتخمت ولعقت بقايا الدم عن افواهها. لكن صغار الغزلان الناجية من المذبحة كانت تتعرض الآن لخطر لا تحس به. فهي لم تعرف بعد ان الطيور التي تحوم في الافق مقتربة منها تحمل في مخالبها الهلاك. ولم يكن في وسع سلمان ان يفعل شيئاً، وكذلك الكلاب التي كانت في قيلولة صباحية دسمة. وكانت العقبان تنقض بالعشرات على الصغير الواحد فتمزقه قطعاً. وبعضها لا يزال يحاول ان يرضع من امه التي لم يبق سوى هيكلها العظمي. واحد الصغار الذي استطاع ان ينجو من المجزرة ركض نحو سلمان والكلاب، تلحقه عشرون عقاباً. فاندفع سلمان لمساعدته، في حين أن أحد العقبان سبقه اليه عند منتصف المسافة. وسرعان ما غابت الضحية الصغيرة بين الاجنحة السوداء المتخابطة. كما اختفى انينها العريض في وسط صيحات العقبان الحادة. كل ذلك امام نظر سلمان المشدوه، والذي نكص على عقبيه نحو افراد العصابة التي لا تزال تغط في النوم.

كانت ثمة صداقة توطدت بين سلمان والكلاب حتى كانت تفهمه بل تطيع اوامره. وطالت رفقة الطريق هذه. واول وجبة لسلمان كانت في بستان على ضفة نهر دجلة. وكان سلمان مذ رأى البستان امر الكلاب بالتوقف خارجاً وانتظاره. دخل البستان واتجه الى حيث الحارس يستند الى معدلة قديمة، عقبها لا يزال سليما، وهو يرتدي بذلة عسكرية مهلهلة. وكانت شمس الصحراء تعكس ظلالا خضراء من لحيته السوداء كالابنوس.

قال له سلمان:

- انا جائع. لم آكل منذ ايام، هل عندك ما تطعمني يا خال؟

هز الحارس بندقيته هزة يقصد بها اخافة محدثه، وقال:

- ليس عندي خبز ولا بطيخ ولا اي شيء اخر، اغرب عني...

وصوب البندقية على الولد مضيفاً: اغربوا عني كلكم!

لكن سلمان لم ييأس، بل اشار الى قطيع الكلاب الذي ينتظره في الجوار وقال بهدوء:

- هل تراها؟ هل تستطيع عدها؟ يكفي ان اصفر لها حتى تهجم عليك وتفترسك.

أمام الامر الواقع، لم يجد الحارس بداً من دعوة ضيفه الصغير الى الداخل، قائلاً:

- تعال اذن يا ملك الكلاب الضالة.

ونزلا درجات الى قبو تحت الارض، حيث اشتم الصبي روائح خضر. وقال الحارس:

قتلت بالامس غزالة. وقطعتها شرائح، وجففتها لتكفيني شهراً كاملاً.

أما الأن فسنصنع حساء من عظامها وجلدها.

كان سلمان صار ايضاً جلداً على عظم، تكفي هبة ريح ليترنح ويقع. وافرغ الحارس القدر في صحنين، واعطى واحداً للصبي اتبعه ملعقة من خشب، وحفنة من كسر الخبز الصغيرة اليابسة. وما ان هم الصبي باول ملعقة في فمه، حتى قال له الحارس:

انتظر قليلاً.

وفجأة تغيرت سحنته، واخضر لونه، وارتجفت شفتاه ثم قال:

- اسمي عبد الواحد. قبل خمس عشرة سنة، خطفت المرأة التي صارت زوجتي وام اولادي. كان يحب أحدنا الآخر كثيراً. خطفتها وجئت بها الى هنا. لكن اخوتها لم يتركونا وشأننا. ظلوا يتسقطون اخبارنا حتى وجدونا هنا بعد سنوات. دافعت عن بيتي وسقطت جريحاً؛ فقتلوا اولادي الستة امام عيني امهم، وكانوا يحسبونني انني مت، ثم رحلوا مصطحبين اختهم، وهي تطلق صرخات اشد حدة من صرخات عصفور. عندما استعدت وعيي، صرخت للنجدة؛ فاحاط بي بعض الجيران وساعدوني على دفن اولادي المذبوحين.

لم يبق في وسع عبد الواحد ان يتابع الكلام فصمت، وتكلمت دموعه وعروق رقبته

التي انتفخت آنذاك. ودعا الولد الى تناول الطعام باشارة من يده. لكن سلمان نسي جوعه، وتجمدت الملعقة في يده لوهلة، وكذلك الحارس. ثم فجأة قطع الرجل الصمت بانكبابه على ارتشاف الحساء الذي كان برد. وكان واضحاً ان الرجل، ايضاً لم يذق الطعام من ايام. افرغا صحنيهما بصمت. نهض الحارس بحركة مفاجئة، إذ انقلبت اسارير وجهه الى الغضب، وقال للصبي بصوت قاطع:

- هيا، اخرج يا بني. اذا بقيت هنا دقيقة اخرى قتلتك.

اسرع سلمان هارباً. وصفر للكلاب التي استيقظت، لتواصل مسيرتها معه في محاذاة مجرى دجلة، يقود الموكب كلب اصفر الشعر، ما ان وصل الى النقطة الاضيق بين الضفتين، حتى ارتمى الكلب القائد في النهر، وتبعه القطيع كله، الى الضفة الاخرى.

لم يستطع سلمان ان يجاريها. وعبثاً حاول ارجاعها بالصفير.

تعب سلمان كثيراً قبل ان يوافيها. وبعد ايام، حين صادفت الكلاب مجموعة من الاولاد العراة، وقف الفريقان بعضهما في مواجهة بعض، وتميزت نظرات كليهما بالحذر. لكن ما ان لمح الاولاد سلمان بين الكلاب حتى اختلطوا بها؛ فتبنتهم، كما حدث لسلمان بالذات.

وانسجاماً مع الآخرين، خلع سلمان بقايا سترته، وتحول الجميع الى عصابة حيوانات متوحشة، ما ان تصادف في طريقها مزرعة او قرية حتى تبادر الى الهجوم.

وفي الهجوم يتساوى في النباح الشرس الاولاد والكلاب. وهذا ما يجعل الناس مدهوشين لا يعلمون ماذا يفعلون. وما ان يستيفيقوا من دهشتهم حتى تكون عصابة الكلاب والاولاد نهبت ما استطاعت نهبه من الطعام، خاصة الخبز.

لكن رجال المزرعة التي تعرضت للهجوم لا يرضخون للامر الواقع، يتسلحون ويمتطون جيادهم وتبدأ مطاردة تنتهي غالباً بنكوص المطاردين. ذلك ان الاولاد يمطرونهم بوابل من الحجارة، والكلاب تنهش في مطاياهم. احياناً يرتدي بعض المطاردين ثياباً جلدية تقيهم صدمة الحجارة المقذوفة. لكن المطاردة في كل حال تنتهي بنكوص الرجال، ويواصل الكلاب والاطفال هربهم، وخلفهم جرحاهم وموتاهم».

جورج أمادو

«الاختلاط، مستقبل العالم».

جورج امادو

لا كاتب برازيليا قبل جورج امادو حاز شعبية كشعبيته في بلده. وتصفه الصحف بأنه «السفير فوق العادة لبلاده في الخارج»، وبعض بطلاته هن الاشهر في اميركا اللاتينية، وفي العالم.

منذ الخمسينات، مع روايته «فارس الأمل»، غزا جورج أمادو القارات الخمس وكل اللغات الحية، بينها العربية طبعاً.

عندما بلغ الثمانين طولب بمذكرات كاملة عن حياته الغنية الحافلة بمشاركته بأهم احداث العصر، فأصر على القول إنه لن يكتبها كاملة، لأنه لو فعل لاستغرق ذلك بقية حياته، وهو ضنين بألا يقضيها في الكتابة عن نفسه، عدا ان سيرته الذاتية تملك الغنى الذي يتطلب مجلدات. وكانت زوجته زليا غاتاي، حاولت ان تروي سيرته في كتاب بعنوان «قبعة للسفر».

لكن سيرة امادو كما كتبتها زوجته تقتصر على الفترة التي عرفته فيها، اي منذ عام ١٩٤٥، الى بعض اللحظات الحميمة حول جوانب من شخصيته على لسان والدته.

اما هو، فحاول في شبه السيرة الذاتية التي جعل عنوانها «ملاحة في محاذاة الشاطئ» ان يستكمل الحديث عن بعض المحطات الاساسية في حياته، دون ان يكون ذلك ذا ترتيب تاريخي، لأن كتابة المذكرات تجعل صاحبها، كما يقول امادو، يعلن تقاعده عن الكتابة؛ وهو الذي لم يتوقف عن الكتابة مذ كان في العشرين ولن يتوقف الآن. ولذلك ينهي كتاب «ملاحة» بقوله: «لا استطيع ان استسلم للراحة، فأقول لكم يا اصدقائي الى اللقاء في الكتاب التالي».

وحجته، كما يقول: «أريد ان أخرج الى الشارع واشارك في رعشته وضجيجه يرافقني بوريس الاحمر». وهذا لا يمنع ان بعض روايات امادو تضمنت بطريقة غير مباشرة بعض سيرته، خاصة رواية «ارض عنيفة» ورواية «كاكاو» التي كان بطلها فتى ولد وعاش طفولته في مزرعة للكاكاو. وهكذا كان جورج امادو الذي ولد عام ١٩١٢ في مزرعة للكاكاو في مقاطعة باهيا، في ضواحي مدينة ايتابونا. هذه المدينة التي سيجعلها مسرح احداث رواية «إيتابونا» وسيجعل بطلها شخصاً عربياً اسمه جميل بشارة. (سنعود إلى تلخيصها في نهاية الحديث معه).

شكلت المرأة في ادب امادو حجر الزاوية. والشخصيات الروائية التي اشتهرت له هي شخصيات نسائية غالباً، كما يبدو من عناوين رواياته: «دونا فلورا»، «غابرييلا»، «تيريزا» «تياتا»... لكن امادو لم يكن يتعامل مع المرأة، في المرحلة الاولى من رواياته الملتزمة، لدى نضاله في صفوف الحزب الشيوعي حتى منتصف الخمسينات، الا التعامل الجدي الذي يفترضه التوجه السياسي. لكن المرحلة الثانية شهدت تطور رؤيته للمرأة. فاذا هو يراها بصورة اشمل، وفي حياة اكثر واقعية وأقل تجريدية. فلم تبق رمزاً بل عادت انساناً حياً. وهكذا «ادما» في «اكتشاف السوريين، أي «الاتراك» لاميركا...». ومن المفيد القول ان موضوع اكتشاف اميركا ساعد الروائي في رواية جميل بشارة ان يعيد اكتشاف دور المرأة كما دور المهاجرين، الذين لهم، كما كل الاقليات في البرازيل، حصة في النظرة غير العنصرية التي يتميز بها ادب امادو. ادب يعتبر ان التخالط الحل الوحيد اذا كنا سنتفادى العنصرية.

ويكاد الصراع ضد العنصرية يكون جزءاً لا يتجزأ من نضاله السياسي والاجتماعي. وكذلك الحرية الدينية للاقليات في البرازيل. وعندما كان نائباً في البرلمان ارتبطت نيابته بهذا الصراع ضد الرجعية والديكتاتورية.

وعلى الرغم من الديموقراطية التي تغلب على الحياة السياسية اليوم في البرازيل، بعد مرحلة طويلة من الديكتاتورية، وعلى الرغم من اليسر النسبي الذي يعيش فيه جورج امادو اليوم بالنظر الى الشهرة، فإنه لم يتوقف عن النضال الذي جعله شعاره منذ تقاعده عن العمل الحزبي (الشيوعي) مكتفياً من الالتزام، على حد تعبيره، بان يقول «لا» عندما الجميع يقولون «نعم». وهذه «اللا» هي عادة للتضامن مع الروح الحية للشعب الذي يريد ان يعيش مغالباً البؤس في عيد دائم، والذي تجهل الغالبية الساحقة منه القراءة او الكتابة.

وليست علاقة امادو بجماعة «الكاندونبليه» الا لمزيد من التغلغل في الشعب، حتى صار هو نفسه شخصية روائية ملحمية.

وهنا مقاطع من حديث طويل له الى طوني كارتانو، وفيه ملامح هذه السيرة الغنية لكاتب تحمل اسمه شوارع رئيسية في بلدان اميركا اللاتينية.

حديث امادو

□ هل كانت رواية «كاكاو» التي يشبهك بطلها كثيراً اولى رواياتك؟

- لا لم تكن الاولى، لكنها كانت الاهم بين بواكيري الروائية. ولم تنشر إلا عام ١٩٣٢ لكنني كنت كتبتها في التاسعة عشرة.

اما روايتي الاولى، فكانت «بلاد الكرنفال» وهي قصة طويلة لا تقل تميزاً عن رواية «كاكاو»، تروي احلام فتى صغير في مستقبل بلاده.

□ احلام سياسية؟

- بل مثالية. كنت تخرجت لتوي من عند اليسوعيين. وكانت البلاد في ازمة، وانا في ازمة. لذلك كانت روايتي «بلاد الكرنفال» محاولة لتحرر مزدوج. وقد سبقت قليلاً ثورة العام ١٩٣٠، الثورة التي كانت مفصلا بين البرازيل القديمة والبرازيل الحديثة. والمفارقة ان هذا التحول إلى حركة ثقافية انطلقت بقوة لم يتم بانقلاب عسكري، كما هي العادة في بلدان اميركا الجنوبية، بل بطبيعة الاشياء، والظروف الصناعية الناشئة بقوة التطور.

□ مع كتاب مثل غراسيليانو راموس وخوسيه لينس دو ريفا وانت...

- نعم. كنا نواكب تلك الثورة الثقافية آنذاك بوعي طالع من واقعية جديدة. ذلك ان الادب قبلنا كان لا يزال يعيش مرحلة الرومانسية المتأثرة أيضاً بالادب الفرنسي وخاصة بفكتور هوغو. وكان الشعر يندد بالعبودية.

□ تقول ان وعيك السياسي تكون باكراً تلك الفترة، اي فترة تحديداً؟

- عندما كنت طالباً في جامعة ريو دو جانيرو، و كنت احد قياديي الحركة الطلابية. وكانت رواية «كاكاو» حصيلة تلك الفترة التي جعلتني اناضل في صفوف اليسار.

□ هل رواية «كاكاو» سيرة ذاتية؟

- ليس هذا بالضبط. لكنها تعكس بعمق درايتي بالعمل الزراعي الذي مارسته طفلاً. والحق ان لا رواية لي سيرة ذاتية، وان استفدت من تجربتي الشخصية ببناء بعض حبكات رواياتي وابطالها. ربما لانني لا استطيع ان اكتب الا انطلاقاً من تجربة معيشة.

□ في مذكراتك تتساءل انت نفسك: الم تكن رواية «كاكاو» اول رواية بروليتارية برازيلية!

- كانت الرواية البروليتارية هي النوع التعبيري الذي راح يغزو البرازيل انطلاقاً من احدى روايات الاميركي مايكل غولد التي استقبلت في البرازيل بحرارة، وكانت بعنوان «يهود من دون مال»؛ وكذلك من بعض الروايات السوفياتية مثل «الانحراف» للكاتب فيدابيف، و «فرقة الخيالية الحمراء» للكاتب بابل و «سيل النار» لسيرا فوفيتش؛ ومن كل نماذج البطل الايجابي.

كنا اغراراً آنذاك ومستعدين ان نتقبل هذا النموذج المفتعل للرواية البروليتارية.

□ في «كاكاو» كنت تطبق هذا النموذج حرفياً. فمن جهة، الاخيار (العمال الزراعيون)؛ ومن جهة، الاشرار (اصحاب المزارع).

- نعم. ان الباحثين الاميركيين الذي عالجوا ادبي كان يحلو لهم ان يتعاملوا معه انطلاقاً من هذا التصنيف الذي يأخذونه عليّ، بل ان احدهم، الذي كرس لي كتاباً مهماً، يراني لم اتخلص من هذا التقسيم حتى في اعمالي الاخيرة. والحق انني لا استطيع الا ان اكون منحازاً للفقراء، لشعب باهيا الصغير الطيب.

□ ضيعة اليوس التي ولدت فيها تقع في مقاطعة باهيا؟

- انا ولدت في مزرعة للكاكاو تقع بين اليوس ومدينة أيتابونا، على شاطىء الاطلسي. وعندما اغرق الفيضان مزرعة والدي لم اكن بعد في السنتين من عمري. تلك الاحداث وصفتها فيما بعد في رواية «ارض عنيفة». ثم اعقب ذلك انتشار وباء الجدري. فجعل والدي يرحل بنا نحو اليوس، حيث انخرط في صناعة قباقيب الخشب، دون ان تفارقه الغصة على مزرعته. فهو من مواليد سرغيب في مقاطعة باهيا، التي يعيش فيها الناس من زراعة الكاكاو؛ واستطاع في وقت ان يدخر من المال ما يكفي لشراء قطعة ارض صغيرة

ويعاود زراعة الكاكاو. وكنت بلغت السادسة. وبعد عشر، تمكن والدي، وبجهد كبير، ان يحول تلك القطعة الى مزرعة كاكاو مهمة. لكن فرحه لم يطل، فالانهيار الذي اصاب بورصة نيويورك في ازمة عام ١٩٢٩ الشهيرة جعل الانتاج في مزرعة والدي يتراجع الى الخمس، وظل الامر كذلك حتى وفاته. وزراعة الكاكاو كانت طفولتي وجزءاً من مراهقتي.

☐ الهذا سميت الرواية التي فيها بعض سيرتك «ارض عنيفة»؟

- ليس فقط للكوارث الاقتصادية، بل للعنف الحقيقي. كانت تلك الارض مسرحاً مميزاً للعنف. فوالدي تعرض للاغتيال ثلاث مرات. وفي الثالثة، على ما اذكر، كان يقطع بعض قضبان القصب ليطعم حصانه، فانهمر عليه وابل من الرصاص قتل الحصان؛ لكن والدي نجا من الموت على الرغم من عشرات الرصاصات التي اخترقت جسده، وظل يحمل ندوبها حتى وفاته.

الادب الحزبي

☐ لكن الرواية التي ستكون فاتحة شهرتك الادبية هي «غابرييلا» في عام ١٩٥٨؟

- الحق انني، من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٣٧، لم اتوقف عن الكتابة الروائية بمعدل رواية كل عام تقريباً: «بلاد الكرنفال»، «كاكاو»، «عرق»، «باهيا» «جميع القديسين»، «بارموتو»، و «قبطان الرمال». وكادت تلك الروايات تكون سلسلة حول موضوع واحد مطروح من وجهة نظر ادبية وسياسية واحدة (وهذا لا يعني انني اليوم تخليت عن التزامي لقضايا شعبي) لكن كانت لتلك الروايات صبغة سياسية حزبية شبه مباشرة، حيث الاحداث الروائية تناسب الخطاب السياسي الذي كنت التزمه. وكانت المباشرة والتبسيط والتوضيح عناصر تغلب على تلك الروايات، لأني كنت اشك ان يصل مضمون خطابي كاملاً الى قرائي دون ذلك. وللاسف كانت كل تلك الروايات محظورة في بلدي زمن ديكتاتورية ايستادو نوفو.

☐ في اي سنة انتسبت الى الحزب الشيوعي؟

مبدئياً، كنت منتسباً منذ زمن الدراسة؛ لكنني لم اصبح مناضلاً حزبياً الا انطلاقاً من عام ١٩٤٠.

□ فترة المنفى في الاوروغواي...

- نعم، حيث بقيت حتى عام ١٩٤٥. وهناك كتبت «ارض عنيفة»، و «الارض التي ثمارها ذهب» و «دروب الجوع».

سراديب الحرية

□ اما كتابك الاخير زمن الشيوعية، فهو «سراديب الحرية»، عام ١٩٥٤.

- الاخير في زمن الشيوعية الستالينية. لأنني بقيت أيضاً منتسباً الى الحزب عشرا اخرى دون ان اكون متفرغاً للعمل الحزبي كما في السابق. كنت شعرت انه يجب الاختيار بين الحزب والكتابة، ففضلت الكتابة خارج الحزب.

□ كيف استطعت ان تكتب ١٢٠٠صفحة هي روايتك «سراديب الحرية»؟

- كان ذلك قبل عام١٩٥٥، اي قبل انعقاد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي، زمن خروتشوف ونظرية «التعايش السلمي». وهذا لا يعني انني تخليت عن النضال بسبب ذلك المؤتمر. فمنذ عام ١٩٥٤ ابديت للرفاق رغبتي في تخصيص كل وقتي للكتابة.

لكنهم استمهلوني بحجة انهم في حاجة إليّ بسبب شهرتي آنذاك. والحق انني كنت استغللت هذه الشهرة للقيام باعمال كان غيري من الرفاق يعجز عنها، عندما كنت نائباً في المجلس التشريعي او عندما كنت خارجه. لكنني كنت صممت على التخلي عن مهامي الحزبية لدى عودتي الاخيرة من الارجنتين، حين كان وفد الحزب الشيوعي البرازيلي يستعد للذهاب الى موسكو للاشتراك في المؤتمر. وهكذا توقف نشاطي الحزبي دون ان اقدم استقالتي او ان اطرد. واصدرت صحيفة ثقافية مع اوسكار نيمير. لكن العاصفة الشيوعية الستالينية هبت ضدي بعد صدور روايتي «غابرييلا».

□ وفيها تخليت عن «الواقعية الاشتراكية»؟

- نعم. واستبدلت بأبطالي الايجابيين مغامرين وشذاذ آفاق. والحق ان هؤلاء كانوا موجودين دائماً في رواياتي حتى زمن الستالينية، لكن في الكواليس الجانبية وفي شكل هامشي.

☐ اصدقك القول، فاعترف لك بأن كتابك «سراديب الحرية» يزعجني وجوده بين مجموعة اعمالك. ان ناشرك الفرنسي يفيد في الطبعة الرابعة انه «كتاب ام»، في حين انك في مقدمتك لطبعة عام ١٩٨٣، أي بعد ثلاثين سنة على نشر الكتاب، كنت اكثر تواضعاً، إذ اكتفيت بوصف الكتاب بأنه «كتاب له تاريخ»، وانك اذ تؤكد اهميته تفعل من دون افتخار...

ـ المشكلة ليست هنا. لقد كتبته وانتهى الامر. ولا انكر شيئاً مما كتبته او فعلته في حياتي. وهذا لا يعني انني سعيد بكل ما كتبت او فعلت. وإذا نظرنا بقليل من الموضوعية الى ستالين، ربما بدا اننا كنا نراه رجلاً كبيراً لأنه قاد بلاده بنجاح ضد الاحتلال النازي. وهو في هذا ساعد العالم على التخلص من النازية. ولا يهم اننا لم نر من ذلك سوى عمله لسعادة شعبه. وهذا لا يمنعنا اليوم من القول ان الستالينية كانت شيئاً فظيعاً. اما كتابي «سراديب»، فرفضت اعادة النظر في الطبعة الاخيرة منه او تنقيح النص، كما طُلب مني اسوة بما فعل لوي اراغون في روايته «الشيوعيون» التي اعاد كتابتها من جديد قبل موته. لكل منا اسلوبه في النظر الى الاشياء. انا رفضت ان اعيد النظر في اي من كتبي التي يعاد طبعها بكل نواقصها واخطائها. وهذا افضل من تزوير التاريخ الادبي، في الاقل هذا ما افكر فيه. ودون ان يبدو كلامي هنا دفاعاً عن كتابي «سراديب الحرية»، احب ان أقول إنني انظر اليه، من وجهة روائية، فأراه مشروع عمل كبيراً ومهماً. قبل هذه الرواية، كانت رواياتي قصيرة النفس، وأقل جدية. وذلك الكتاب ساعدني على مواصلة كتابتي الروائية في شكل جيد. ولا تستغرب اذا قلت لك إنني كنت انوي ان اواصل الكتابة في موضوعه.

ما بعد الحرب الباردة

☐ في المقدمة نفسها، تبرر كتبك السابقة بظروف الحرب الباردة؟

ـ الحرب الباردة دفعتنا الى التعصب. اقول دفعتنا، لأنني لست الوحيد في هذا. فهناك الاميركي هاوارد فاست في كتابه «سبارتاكوس»، وكذلك الاسباني سامبرون.

☐ في روايات مرحلتك الجديدة، يتغير اسلوبك وتصير الحياة اليومية والاحتفالات والاعياد في باهيا، لها المقام الاول؛ كما ان هذه الروايات ما عادت تحفل بالتنظير، بل فيها التعبير ببساطة وعمق عن حياة شخصياتك؛ وفيها تتكلم عن الشعب ومن اجل الشعب...

ـ لكن يجب ألا نغفل شيئاً مهماً في هذه النقلة. فاذا قارنا بين روايتين: واحدة من

المرحلة الاولى هي «باهيا جميع القديسين»، ورواية «دكان العجائب»، بعد ٣٥ سنة، سنجد انهما تعالجان الموضوع نفسه: الصراع ضد التمييز العنصري، والصراع لبناء الامة البرازيلية، وكذلك الاضراب في مدينة باهيا في المرحلتين، دون ان يعني ذلك انني اعدت كتابة الرواية؛ فالظروف لم تتغير؛ وحده الأسلوب هو الذي تغير. وهكذا في باقي رواياتي الجديدة.

☐ نعرف ان كتابك «دكان العجائب» كان له عندنا في فرنسا وقع مختلف عما كان ازاء كتبك السابقة. فالجمهور الفرنسي احب شخصية بطل روايتك «بدرو اركانغو» الاستاذ في جامعة باهيا، وصانع العجائب، والمحلل النفسي الضعيف امام المرأة. وباختصار انت رسمت شخصية رائعة. والرواية كلها لافتة بتميزها: احتفالات شعب باهيا المستوحاة من التراث الافريقي. واعتقد انك فخور بهذا الكتاب.

- هذا صحيح فهو الاحب الي. وكل مواضيعي السابقة وجدت في هذا الكتاب متنفسها على اجمل صورة. ربما لأنني اليوم اقل رجعية (يضحك). ولا تنس انني عندما كنت نائباً في البرلمان سنة ١٩٤٦، ناضلت من أجل اقرار قانون يضمن حرية التعبير لدى الاقليات الدينية في البرازيل. في كتابي «دكان العجائب» يقول احدهم لبطل الرواية بدرو اركانغو: «انت تؤمن بالمادية، ومع ذلك انت احد الآباء المقدسين لجماعة الكاندونبليه»؛ فيجيب بطلنا: «ان ماديتي لا حدود لها».

☐ حسناً هلا شرحت لنا كيف توفق بين ماديتك وانتمائك الى جماعة «الكاندونبليه» الدينية الافريقية؟

- ان جماعة «الكاندونبليه» البرازيلية تختلف عن «الكاندونبليه» الافريقية.

☐ كيف؟

- في البرازيل «الكاندونبليه» لا تؤمن بوصايا «اوريشا»، اي الروح المقدس، بل جعلت القداسة مزيجاً من مفاهيم افريقية دينية عديدة. لذلك يجب ألا يُنظَر الى جماعة «الكاندونبلية» البرازيلية كما الى «الكاندو نبلية» الافريقية. ان «اوريشا» في البرازيل ليس واحداً بل هو مجموعة «اوريشات» مع مسحة من الكاثوليكية. وهذا ما يجعل «الكاندونبليه» البرازيلية مختلفة عما هي في افريقيا التي غالباً تضع عبادة «شانغو»، اله الرعد، في المقام الاول. والافريقيون يفعلون احياناً الشيء نفسه في البرازيل، بسبب منع الاعتراف

بالطقوس الوثنية؛ فيستبدلون «بأوشيم»، إلهة الماء، مريم العذراء التقية. كما يستبدلون «بأوغوم»، اله المعدن والحرب، القديس انطونيوس. ويجب الاعتراف ان احتفالات الكنيسة الكاثوليكية هي نفسها احتفالات «الكاندونبليه». والعكس صحيح: فكل طقوس «الكاندونبليه» تتم في الكنيسة البرازيلية، لشدة التشابه في الرموز. فمثلاً من الصعب التفرقة بين الإلهة «ايانسا» و «سيدة الحبل بلا دنس». وفضلاً عن ذلك، فإن تأثير الديانة الهندية واضح خاصة في الريو دو جانيرو حيث «للكاندونبليه» تأثر «بالاونبادا» الهندية. ومع ذلك، فإنك اذا سألت البرازيليين، فيقولون لك جميعهم انهم كاثوليك.

☐ وماذا عن «الكابويرا»؟

ـ هذه شيء مختلف. انها اقرب الى مدرسة في المصارعة؛ واسمها هو «الكابويرا الانغولية». الا ان هذا المذهب لا علاقة له بانغولا، بل هو جزء من التراث البرازيلي.

ان اوائل الكابويريين كانوا حراساً لمالكي المزارع في الزمن القديم، وكانوا يقومون باحتفالات راقصة كحراس. وكانت رقصاتهم بالغة الجمال، تشبه نوعاً من الباليه البدائي. لكن تفرع عن هذه الرقصة ما يسمى «الكابويرا الخطرة» وهي نوع من المصارعة يشبه انواع المصارعة في الشرق الاقصى. وعلى الرغم من كوني اعرف خفايا منطقة باهيا كما اعرف جيوبي، فإنني لم اشهد هذا النوع من المصارعة سوى ثلاث مرات في حياتي. اذكر أنني كنت في السادسة عشرة، وكنت في الترامواي الذي يغص بالركاب، عندما لفتت نظري فتاة خلاسية تجلس على المقعد القريب من الشباك والى جانبها شاب خلاسي صغير الحجم. وبدا انهما مخطوبان؛ والى جانبهما يقف زنجي ضخم راح يتحرش بالفتاة التي صدته؛ فتدخل خطيبها واحتد الجو بينهما. ثم نزل كلاهما في المحطة التالية لتصفية الحساب. وكان واضحاً ان الخلاسي القزم لن يصمد طويلاً امام الزنجي الضخم. وسرعان ما رأيت هذا القزم يقفز في الهواء ويوجه بقدميه ضربة قاتلة الى صدغ الزنجي. ثم علمت من الحاضرين انه من جماعة «الكابويرا».

☐ هل ثمة عبادة خاصة تقود الى هذه «الكابويرا»؟

ـ لا. هناك مدارس صارت اليوم مفتوحة للعموم. ان احفادي يذهبون اليها. حتى حفيدتي بالوما نفسها قررت ان تتدرب هي ايضاً.

☐ يعني انها صارت كما المصارعة في الشرق الاقصى؟

ـ الا ان «للكابويرا» ميزة خاصة تربطها بالديانة. فليست المصارعة سوى احد وجوه «الكابويرا». عدا ان هذه الجماعة تتمتع بروح الفرح في تأدية طقوسها على صوت موسيقى «البريمبو» التي تصدر عما يشبه قوساً ضخمة يضرب على وترها بمقرعة بايقاع معين، فتصدر موسيقى عميقة يرافقها الرقص والغناء مثل:

«عندما يكون معي مال

اجلس الى مائدة مع الفتيات

واضاجعهن اذا شئت

عندما لا يكون معي مال

يضربنني...»

جورج امادو «كاهنا»

انه احتفال رائع يعكس اعماق الشعب الحية. وما كنت لاستطيع ان اضمّن رواياتي كل تلك التفاصيل عن «الكاندونبليه» او «الكابويرا» لو لم اعرف ذلك من الداخل. اهديت اخيراً احد اجمل كتبي «تريزا باتيستا»، الى «الام المقدسة» وهي تعيش حالياً في باهيا. وفي عيد ميلادها التسعين شاركت الحكومة نفسها في الاحتفال الضخم.

وانا على علاقة حميمة بها منذ نصف قرن. وهي تتمتع على كبر سنها بذاكرة مدهشة. في البداية كنت مجرد متطفل على جماعة «الكاندونبليه». اما اليوم فأنا احد اعضائها البارزين، ولي العديد من البنات اللواتي يمجدنني، وهن اشبه بالمريدات في الطرق الصوفية الشرقية. ومنذ وقت، استحققت لقب «اوبا»، كاهن شانغو، اعلى رتبة في «الكاندونبليه»، ولها مقامها الديني والمدني.

وليس في مذهب «الكاندونبليه» سوى ١٢ «اوبا» على عدد تلامذة المسيح، بينهم اليوم ثلاثة مثقفين: رسام وموسيقي وانا. اما الآخرون، فهم من الباعة الجوالين او صيادي الاسماك او الاساكفة. وانا اقوم بواجباتي كاملة، واشارك في تلك الاحتفالات، تتدلى من عنقي العقود، وعلى رأسي قبعة غريبة مضحكة.

□ هل انت مؤمن؟

- ابداً. انا لا اؤمن بشيء. لكن، اذا لم اقبل ما اولوني اياه، فإنني بذلك اهين كل هؤلاء الذين كرموني. انا بنظرهم ذلك الانسان الذي وقف دائماً الى جانبهم، ودافع عن كل قضاياهم. وهم انفسهم لا يسألونني هل كنت مؤمناً او غير مؤمن. الا ان احتراماً متبادلاً يهيمن على علاقتنا. وانا ايضاً «اوغان»، وذلك يعني الحامي المدني «للكاندونبليه».

□ هل انت لهم اله؟

- ابداً. فقط معلم او حكيم أو اي صفة كهذه. وموقعي في الاحتفال الى يمين «الام المقدسة» دائماً.

□ الا ترى معي ان البرازيل هي بلد سوريالي.

- تماماً

□ لماذا؟

- ربما لأننا خلاسيون. فالبرازيل البلد الوحيد في العالم الذي تعد الخلاسية فيه محترمة، اكثر مما هي في كوبا نفسها. ان الاسباني رجل مأساوي. اما البرتغالي، فهو رجل بسيط مغتبط. ولهذا يعشق كل النساء. يقول احد ابطالي: «اذا لم نكن قادرين ان نخطف كل نساء العالم، فلنبذل جهداً في هذا السبيل».

التخالط مستقبل العالم

□ ان ابطالك جميعاً مثلك يعشقون النساء البرازيليات المتحدرات من أصل ياباني.

- هذه هي احدى ميزات البرازيل. واجمل نساء البرازيل هن اللواتي أُنجبن من زواج البرازيليين مع اليابانيين.

□ وهل يشكل اليابانيون كثرة في البرازيل؟

- انهم يتوافدون منذ بداية هذا القرن. بدأوا بالعمل في المزارع. لكن الجيل الثاني منهم خرّج اطباء ومهندسين واداريين. واحب ان اقول هنا إن التخالط ليس هو مستقبل البرازيل فحسب بل مستقبل العالم كله. واي توجه آخر سيقود الى العنصرية. وليس من حل

للمشاكل العنصرية في الولايات المتحدة سوى هذا الحل. الا ان البعض يستفيد من التمييز العنصري ويشجعه. ثمة خلاسيون في البرازيل يتنكرون لهويتهم. فتش عن الاستخبارات الاميركية.

☐ لكن لا اظنك تعتقد ان الاستخبارات الاميركية وراء منظمة «الفهود السود» الاميركية؟

ـ لم أقل هذا. لكن تشجيع التمييز العنصري يفيد بعض الفئات. ومن المخجل ان تستمر النظرة الى الزنوج في اميركا وكأنهم عبيد. والقانون الذي يمنع الرق بلغ عمره اكثر من قرن. ان «الام المقدسة» في البرازيل ابنة احد العبيد. لكنها تزوجت رجلاً ابيض من أصل فرنسي، ولها ابنتان احداهما أقل سمرة من اختها، انتخبت «اجمل فتاة في باهيا».

☐ عدا النساء، نلاحظ ان لك تذوقاً للحياة يشبه ما كان للابيقوريين، مع الاعتراف بإنك تشرك، في هذا التذوق، نظرتك الانسانية.

ـ هذا صحيح. وفي اعتقادي ان هذه النزعة مدينون بها للسود خاصة؛ ناهيك بأن البرتغاليين، كما اشرت، ليسوا بجدية الإسبان وحدتهم. ويمكن ملاحظة الامر في «اسبوع الآلام». وعلى الرغم من ذلك، فإن مزاجهم يميل احياناً الى الحزن. اما الهنود فهم تجسيد الحزن، حين السود هم تجسيد الفرح والحيوية؛ وقد ازدادوا اقبالاً على الحياة بعد نجاحهم في مجاوزة الاستعباد. و «السامبا» البرازيلية، التي تمنح الكرنفالات حيويتها، وتمتزج فيها الصوفية بالاباحية، مدينة لهم.

☐ ان الحب موجود بقوة في كل كتبك؟

ـ هذا صحيح. فأنا أذكر أن، في مقدمة الطبعة الروسية لإحدى رواياتي، قولاً لإيليا اهرنبورغ مفاده أن محور عملي الأدبي: الحب والموت.

☐ في روايتك «معركة التريانون الصغير» عام ١٩٧٩، تستعيد موضوع مرحلة روايتك «سراديب الحرية» بعد ٢٥ سنة، فما الذي تغير في الرؤيتين؟

ـ في «سراديب الحرية» كنت انظر الى ديكتاتورية استادو نوفو من وجهة حزبية. اما في «معركة التريانون الصغير»، فإنني اجعل لتلك الديكتاتورية مظهراً موحداً مع كل

الديكتاتوريات الحالية، عدا انني اسخر فيها من الاكاديميين، على الرغم من انني اصبحت احدهم. انها، اختصاراً، رواية مناهضة للروح العسكرية التي طبعاً لم تعجب العسكريين.

☐ ما هو وضع الثقافة البرازيلية اليوم؟

ـ انني متفائل، على الرغم من ان الطبقة الوسطى لم تستطع ان تحل مشاكلها بعد زوال الديكتاتورية. لكن ثمة حيوية ثقافية كبرى تتمثل في هؤلاء الشعراء الشبان الذين يلقون قصائدهم في الساحات العامة.

☐ وماذا عن الروائيين؟

ـ انني معجب جداً بانطونيو كالادو، ومارسيو دو سوزا الذي كتبت مقدمة الطبعة الفرنسية لروايته «الامبراطور».

☐ وماذا عن مواسير سليار؟

ـ إنه كاتب كبير. وفي رأيي أن هناك «اربعة روائيين كبار في الاربعين سنة الفائتة، اسميهم دون ترتيب: اوبالدو ريبيرو، صاحب «السرجنت غوتليو»؛ وانطونيو توريس، صاحب «هذه الارض»؛ ومواسير سليار الذي شق طريقاً جديدة للرواية؛ وايضاً مارسيو دوسوزا»؛ وهذان شيوعيان بحسب ما اعتقد.

☐ وماذا عن فرنسا؟

ـ اننا مدينون للثقافة الفرنسية منذ عهد الثورة الكبرى. لكن اميركا كسفت بعض وهج فرنسا الذي آمل ان تستعيده. وانا رئيس جمعية الصداقة الفرنسية ـ البرازيلية.

☐ وماذا عن جائزة نوبل؟

ـ اعتقد انه آن للبرازيل ان تحظى من جديد بهذه الجائزة. ولا اعتقد ان عندنا من هو اجدر من شاعرنا الكبير كارلوس انداروي.

☐ اقدر لك تواضعك؟

ـ لا اعتقد بوجود كاتب جدي واحد يكتب فقط ليحظى بجائزة «نوبل للآداب»، عدا انني

نلت جوائز عديدة في حياتي آخرها جائزة منحني اياها ايطالي يصنع الخمور. وفي المأدبة التي اقيمت لم يكن المدعوون، وهم مئات، يهتمون بالخطب، بل بتذوق النبيذ؛ وهذا افضل.

***

عن «إيتابونا»

لم يكن اختيار هذه المدينة لروايته، وبطلها عربي، يعزى إلى الرمز الديني لـ«الحجر الاسود»، بل إلى أن هذه المدينة هي كبرى المدن التي عرفها في طفولته، والتي كان ولد في ضواحيها. وقد جعل زمن الرواية زمن تأسيس المدن بمساعدة المهاجرين، اي مطلع القرن. وفي اختياره لبطله جميل بشارة، كان يصيب عصفورين بحجر واحد: تشريح تأسيس مدينة برازيلية حديثة، وتشريح تجذر المهاجرين «التوركو» في المدينة. لذلك كانت حياة بشارة حياة مهاجر نموذجي في بداية علاقته بأميركا اللاتينية. وفي رواية امادو، يتبين لنا الفارق بين حياة مهاجري اميركا الشمالية وحياة مهاجري اميركا الجنوبية.

وهنا بنى مهاجرونا ثرواتهم، ليس عبر حملهم «الكشة» وعبر التقشف، بل عبر المغامرات الغرامية، التي استبدلوها بـ«الكشة»؛ وكانت الارض والمرأة. وعبرهما رسخوا حياتهم الاجتماعية.

وبعكس اميركا الشمالية، كانت الارض والمرأة في اميركا الجنوبية معطاءين وخيرتين.

وتقصد امادو ان يوضح هذه المسألة في عنوان الرواية نفسه الذي يقول ان جميل بشارة «مستصلح اراض» ؛وانه وصل الى ايتابونا «ليرضي رغبات جسده». وهكذا شمل الارض والمرأة.

وانتهازية جميل بشارة واضحة في الرواية. الا ان امادو ركز على الايجابية، وخاصة على روح المغامرة لدى المهاجرين «التوركو»، وتزاوجها مع حيوية المرأة هناك وطاقتها الخلاقة. والمرأة البرازيلية، بحسب تعبير زوجة امادو: «امرأة قوية؛ ولهذا هي هدف الحياة ورمزها».

عندما توقف بطل الرواية في ايتابونا ، كان عرف المجتمع البرازيلي، وكانت البلاد كما لو أنها في زمن دخول البرتغاليين، تعيش حياة شبه بدائية يغلب عليها الخمول. وكان «للتوركو»، كما نتبين في الرواية، دور اساسي في المساعدة على تحديث الحياة الاجتماعية وعصرنتها عبر حركتهم النشيطة المنظمة للحيوية البرازيلية في اللهو. وكان هذا الدور يكبر مع ازدياد توافد المهاجرين، حتى صاروا في وقت قصير احدى الشرائح الاجتماعية المهمة في البلاد.

يقول جورج امادو انه، عندما انكب على تأليف هذه الرواية ملبياً ناشره الايطالي في المئوية الخامسة لاكتشاف اميركا، كانت فكرة التطور الاجتماعي في البرازيل، عبر دور الحب في تحريك ذلك، تراوده منذ زمن؛ ولم يجد اقدر من هؤلاء «المهاجرين السوريين» تعبيراً عن فكرته. من هنا جاءت الرواية يغلب عليها طابع المغامرة البناءة عبر الحب والمرأة في زمن جعله زمن الخطبة، التي ستملأ احداث الرواية. لذلك جعل المؤلف للرواية عنواناً فرعياً «خطبة ادما». ولذلك كانت حياة جميل بشارة التي ستنتهي بالزواج والثروة، كما كرنفال الريو وباقي الاحتفالات البرازيلية التي لا تحصى؛ كانت كرنفالاً انتهى بالثبات والنبات وكثرة البنات.

نورمان مايلر

«اذا اختفت الرواية، فان البديل هو التلفزيون. يا للكارثة!»

نورمان مايلر

يلقبونه «الولد الرهيب» للثقافة الاميركية، ولا يشبهه في غرابة مزاجه وتعدد مواهبه، سوى سلفه همنغواي. والى كونه الروائي الابرز، هو ممثل وملاكم وصحافي ومناضل سياسي ومراسل حربي خريج جامعة هارفرد، تزوج ست مرات، وله ثمانية أولاد. قتل زوجته الثانية؛ لكن اطلق بعد فحص نفساني، وبقي فترة تحت الرقابة. جرى ذلك عند فشل كتابه الثاني «ضفة البربرية» الذي جعله ينغمس في الكحول والمخدرات. ثم استعاد مسيرته الادبية، فشارك في تأسيس «فيلاج فويس» جريدة الثقافة المضادة. وكان له الفضل في ابتكار الاسلوب الصحافي الذاتي للرواية، الذي وضع به روايته «أسلحة الليل» التي منح عليها جائزة «بوليتزر» اول مرة.

ولدى نشره كتابه «الزنجي الابيض» عام ١٩٥٧، تحول الى لسان الثقافة المضادة في الستينات في اميركا، وكان له تأثيره العظيم في النشء. قاد المظاهرات ضد البنتاغون، واحتل بلدية نيويورك، ووزع القصائد الهجائية المعارضة. وواصل رواياته وابطالها اشخاص معاصرون في محنة، كما روايته عن مارلين مونرو التي تحمل عنوان «يوميات مارلين، الوهمية»؛ او روايته «نشيد الجلاد» التي تتحدث عن «غاري غيلمور» القاتل، والتي نال عليها جائزة «بوليتزر» مرة ثانية. وباختياره هذه الشخصيات المتأزمة يعكس الحضارة المعاصرة من خلالها.

اعماله المهمة: «عراة واموات»، «ضفة البربرية»، «حلم اميركي»، «لماذا نحن في فيتنام»؟ «حديقة الوعول»، «اسلحة الليل»، «مخيم على القمر»، «حصاة في الفردوس وقصص اخرى»، «نشيد الجلاد»، «يوميات مارلين، الوهمية».

واصدر عام ١٩٨٦ كتاب تكريم لصديقه الراحل هنري ميلر بعنوان «حياة ومجون رحلة في اعمال هنري ميلر».

ولد نورمان مايلر في بروكلين عام ١٩٢٣. ويقول إنه بدأ الكتابة ابن سبع سنوات، بقصة متزلج على الجليد، دون ان يكون رأى اي متزلج على الجليد. وفي الحادية عشرة كتب رواية عن رحلة الى القمر. ويعترف بأنه كان يحب اللعب بالكلمات. وفي جامعة هارفرد كانت مسرحيته الاولى «عراة واموات»، واطارها مصح للامراض العصبية. لكنها لن تظهر، لأنه تجند في الحرب العالمية الثانية. ولدى تسريحه، سوف تتحول إلى باكورته الروائية التي كانت لها حفاوة ودوي. وصار المصح النفساني جو الحرب دون كبير اختلاف.

وفي حديث اخير يسأله شارين: ألك ايضاً تلك الحماسة لتسويد الصفحات؟ فيجيب مايلر: «لم اشعر بهذه الحماسة منذ عشرين سنة». كتب «اسلحة الليل» وهو في اسوأ حالات الانهيار. ويعترف مبتسماً: «لقد انكسرت باكراً، منذ محاولتي اقتباس روايتي «حديقة الوعول» الى مسرحية. شعرت بأنني انكسرت، وكان عليّ ان اتردد مدة ساعة لاستطيع ان اقرر هل يجب ان اخرج من غرفتي لآكل سندويشاً.

احاديث مايلر

نشر مايلر كتاباً نقدياً جمع فيه مقالات له واحاديث معه. اخترنا من الاحاديث ثلاثة: الاول عن تجربته بعامة؛ والثاني عن احدى اشهر رواياته؛ والثالث عن رواية له اخرجها بنفسه إلى الشاشة الكبيرة. ونبدأ مع مايكل لينون

□ حدث ان اجبت مرتين الجواب نفسه عن سؤال: «اي من كتبك احب اليك؟» وهو انك لا يسعك تفضيل احد كتبك، لأن هذا التفضيل قد يتغير بين يوم وآخر، تماماً كما في تفضيل الانسان لأولاده. فهل تقول جديداً حول هذا الموضوع؟

- ان حسنة بلوغ العمر الذي بلغت هي ان الانسان يصير متفقاً مع الجميع. وقد يكون فورستر على حق في ان الكتب للكاتب هي علامات نضجه. الا ان الامر لي يختلف، ربما لأن الخط البياني لكتبي لا يتبع هذه الطريقة. اعرف ان الكثيرين يعتبرون كتابي «نشيد الجلاد» افضل كتبي. وليس رأيي بعيداً عن رأيهم، ولو وضعته في شبابي. لكن لا يعني ايضاً، بكونه الاهم، انه التعبير عن النضج. وقد يكون الاصح انه الهضم الافضل للعالم.

□ يقال ان جورج اورويل كتب افضل مؤلفاته حول المواضيع التي يشمئز منها. فهل انت كذلك؟

- انا عادة اختار المواضيع التي اشعر ازاءها براحة دون ان اكون مالكها، بل لا اكون عادة واثقاً من انني افهمها جيداً. وفي «نشيد الجلاد» خيل اليّ انني افهم رغبة «غيلمور» ان يموت. وكنت اقول لنفسي إنني اشعر بالرغبة عينها لو كنت في ظروفه، لأنني اؤمن بواقعية موت النفس قبل موت الجسد. هكذا خيل إلي انني استطيع ان ارى هذا الشخص بطريقة مختلفة عما يراه الاخرون، مع انني لم اكن اعرف الكثير عن ظروف السجن حيث هو «غيلمور»، ولا الكثير عن ظروف «غيلمور» ايضاً. وهنا تحضرني صورة اللغة اللاتينية وكيف أن الجملة لا يمكن ان تفهمها قبل ان تصل الى نهايتها. فمثلاً جملة «اشرب السم من الكأس»، لا يمكن ان يعرف سامعها باللاتينية من الذي يشرب ما لم تقل آخر كلمة. ذلك انها في اللاتينية عادة على هذا النحو: «السم في الكأس ذاك ما اشربه انا». وتلك طبيعة اللاتينية، حيث السامع على توتره الى ان يفهمها. ويمكن ان تصبح هذه اللغة مطية لخديعة السامع في لحظة ما، بعكس الرومانية. فالرومان قلبوا التركيب كله وهدفهم واضح منذ البداية، ربما لأن تركيب لغتهم وافق طموح الامة الفتية لغزو العالم. من هنا، لم يكن ليتجلى في التعبير بها الا الذي يملك حس السيطرة. وهكذا انظر الى هذه اللغة على انها موضوعة للاشخاص المتعطشين للسلطة، بعكس اللغة اللاتينية الموضوعة لطالبي المعرفة، والتي في اعتقادي تتضمن، اذا صحت نظريتي، توتراً راعباً ومفاجآت. ولست بعيداً عن هذا الاسلوب في كل رواية احب ان اكتبها. ولا تشدني المواضيع التي لا اعرف حولها اكثر مما يعرفه الآخرون.

□ يتضح، بناء على تحقيقات صحفية، ان الغالب في مؤلفاتك هو كتابتها كروايات. لكن لماذا هذا الاختيار وهذا الاسلوب؟

- الاحلى بين الكتب هو ما يمكن قراءته كرواية، حيث اجترار المادة بعد ابتلاعها. وخطورتها اطلقت عليها صفة «اللاخيالي»، لأنها على الرغم من واقعية احداثها، خيالية. ولم اتعامل قط سوى بالواقعي تاركاً للقارئ مفتاح قراءتي، حين يعمد آخرون إلى اخفائه. وفي كل حال، فإن الرواية لها خطورتها، وكثيراً ما تغير حياتنا. واعرف اشخاصاً طلقوا زوجاتهم بقراءتهم رواية وجدوا فيها ان العزوبة احلى. ولست اعتقد ان الكاتب كان يقصد ذلك. والاكيد ان الروايات الجيدة هي التي تؤلم قراءتها ، ونادراً ما يقبل عليها القراء.

☐ هل تعني بالرواية «اللاخيالية» انها الوجودية في معنى ما؟

- لو سئل أحد المؤرخين هذا السؤال لاجاب: «بأنني اتعامل بهذا الموضوع انطلاقاً من فرضيتين متناقضتين، ولست بقادر على حسم ايهما الاصح. ووقت نشرح الموضوع، سيتبين ان الحجج التي تدعم الفرضية الاولى، يمكن ان تدعم الفرضية الثانية، لكن باستعمال مقلوب. وقد يحدث ان يكون الحسم لصالح احداهما في نهاية المطاف الذي قد يطول». واعتقد ان صياغة نظرية متماسكة هنا اغتصاب لحقوق المؤرخين، الذين لن يقبلوا بسهولة اعتماد موقفين في استراتيجية واحدة. واميل الى تغيير الرأي العام في ما يخص التاريخ الذي ليس لي سوى مجموعة روايات معقولة كتبها اشخاص تنقصهم الموهبة الادبية غالباً، ويقولون من الحقائق اقل مما يقوله الروائيون.

وهذا اكتشاف مدمر لأنه يعاكس ما تعلمه الناس على مقاعد الدراسة من التحديد الكلاسيكي للمؤرخ. فاذا بنا نجد المؤرخين لا يعالجون احداثاً، بل فرضية يطورونها انطلاقاً من احداث معزولة بعضها عن بعضها الآخر، تحدوهم رغبة في توضيحها، كما لو انها قطع من الموازييك، يكفي رصفها بطريقة ما بحجة اعطاء صورة واضحة عن الماضي. لكن الى أي حد حقيقية هذه الصورة؟ إن أي مؤرخ، بالتأكيد، لن يسبق الروائي في الوصول إلى تقريب الصورة من الحقيقة، لتشكّل مثل هذا الخلق التاريخي الأصيل الذي يوضّح حقبة معينة؛ فالتاريخ كله رواية للروائي، تماماً كما الرواية تاريخ من صنع المخيلة.

☐ كيف تطورت الاستعارة لديك؟

- الأفضل ان اروي لك هذه الحكاية. لي صديق عزيز اسمه تشارلي دفلين، ساعدني كثيراً في اخراج كتابي «عراة واموات». واستخدمت صورته لتزيين كتابي «ضفة البربرية» وكأنه بطل الكتاب «ماك لود». وتشارلي ايرلندي هادئ وخفاش ليل. استأجرت عنده غرفة، واكتشفت فيه ناقداً صارماً جعلني اطلعه على مسودة كتابي «عراة واموات» وفاجأني بقوله انه عظيم لكن تنقصه الاستعارة. فالصورة الاستعارية ليست فناً للزخرفة، كان يقول، بل ما يمنح الكتاب اطلالته على الحياة، ويغنى بها او يفقر. واذا الكاتب افتقد الاستعارة، فذلك انه افتقد الحياة.

ومذاك اخابط للاغتناء بالاستعارة، لكنني لست كفؤاً حتى اعرف كيف تطورت عندي.

□ العديد من ابطال رواياتك يساومون الشر امثال «باريون فاي» و «روجاك» وغيرهما، ولا اعتقد انك تشاطر طروحات «هانا ارندت»؟

- ابداً لا اشاطره طروحاته. هو، بالطبع، يحاول ان يكون مقنعاً. وثمة من الشخصيات الروائية من يناسبه كنماذج. لكنني ارى أن هذه الشخصيات ليست سوى واجهة مخيبة للامل، كما يراها اي روائي حق. ففي الشر ليس ثمة سخافة. واذا ايخمان في الظاهر ذو مظهر تافه، فلا يقودنا الى ان الشر في ذاته تافه، كما يريد ان يقنعنا ارندت. ان هذا الطرح يدل على فقر في المخيلة. انظر الى العلاقة بين الليبراليين وفرويد، وكيف يعبدونه حين غالبية آرائه ضد المفهوم الليبرالي. وعلى الرغم من هذا، فإنهم يرون أن ثمة ميزة تقربه منهم، هي قدرته على الاختزال، لان الليبراليين يكرهون الاعتقاد باتساع قوة اللاوعي، وبالحضور الشرير لدى عامة الناس. وفي معنى آخر، ان الليبراليين يقولون عملياً: «اني لا ارى الله، فلماذا يجب ان يكون موجوداً». ومن هنا، في رأيي، انهيار نظرتهم الحالية،؛ إذ لم يبق لهم من الآراء ما يلفت. وهذا الانهيار للنظرية الليبرالية لا يعود عندي الى كونها تياراً لم يعرف كيف يتعامل في القرن العشرين مع الشيوعية، بل الى كونها تياراً لم يعرف كيف يتعامل مع النازية. والدليل ان الليبرالية اغتصبت، وحشياً، في امة من اكثر الامم احتراماً للقانون واكثرها حضارة. ومع ذلك، حولتها النازية الى وحش يفوق كل حكم فردي او حزبي. ولم يكن ممكناً لليبراليين ان يفهموا الامر الا على هذا النحو. ان الشر وجه تافه وعابر؛ فانقادوا الى تقبل نظرية ارندت والابتعاد عن فرويد الذي سيفسر لهم ان ثمة لا تطابقاً بين الظاهر والباطن، اي بين الوعي واللاوعي؛ وان اللاوعي اذا انفجر الغى الصورة التي يفرضها الوعي عن الشخص نفسه او الشعب نفسه. من هنا نجاح ارندت في التغلغل الى العقل الليبرالي اكثر من نجاح فرويد. اما انا، فاعتقد ان نظرية ارندت في تفاهة الشر او لا خطورته، ستزيد في تضليل الليبراليين.

□ أليس لقصة «غاري غيلمور» علاقة بهذا الموضوع؟

- من المحتمل ان تكون لقصته علاقة، لأنني حقاً اخذت، في قوة، بمسألة التعقيد في شخصية الفرد. وتوصلت الى القناعة بأن ليست تفاهة الشر او شراسته ما يتوجب مواجهته، بل تعقيده، وخاصة صورته المموهة في انفسنا او لدى الآخرين. وعندما اكتشفت تعقيد شخصية «غيلمور»، لم أفاجأ بكوني لست اقل تعقيداً منه.

ولم اخطئ في الحكم على نفسي. لكن، في غيلمور، زدت اقتناعاً بأن تسمية شخص ما بأنه مجرم، ليست نهاية المطاف لهذا الشخص. وانه لا يجب الوقوف هنا وكأن امر هذا الشخص قد انتهى. ان القاتل في شخصية «غيلمور» يشكل ربع الاحتياط فيها، حين القاتل فينا نحن قد تكون نسبته اقل. وهذا لا يعني انه لا يشبهنا، لأن النسبة عنده زادت على حدها عندنا. ويظل ما يجمعه بنا اكثر مما يفرّقه عنا. وقد جاء الكتاب بهذه الطريقة المبتكرة وبهذه الدقة التفصيلية.

☐ هل يعني انك ما زلت بعيداً عن كونك وصلت الى حكم نهائي في ما يخص «غيلمور»؟.

ـ عندما شرعت في الكتابة عنه، كان عندي من الآراء حوله اكثر مما بقي حين انتهيت من الكتابة عنه. قد لا اكون مثقفاً نموذجياً لكنني اميل الى خلق آراء ثقافية. الصقها لصقاً برواياتي. وغالباً اعود فانتزعها. وهذا ما حدث لي في موضوع «غيلمور»: فكنت بقدر ما ادخل عميقاً في شخصيته، انتزع اللافتات التي كنت الصقتها به في البداية؛ وفي آن، اشرك القارئ في تشريح الشخصية والاطلاع على كل زواياها وخباياها، وتاليا حقيقتها. وساعدني كونه ارتكب جريمة، لأننا جميعاً مأخوذون بالقتلة مفتونون بهم. والحق ان كل شخص يدرس بهذا العمق سيصبح فاتناً ومدهشاً. انها الحكمة القديمة لغوستاف فلوبير حين كان يقول إن في استطاعتك ان تأخذ اي شخص في العالم، حتى مجرد خادمة بسيطة، وتروي قصتها؛ فتجعلها رائعة بقدر ما تدرسها بعمق.

☐ في روايتك «يوميات وهمية لمارلين» تشرح عقل مارلين مونرو وتعرض افكارها وهواجسها ومشاعرها ورغباتها، متبينا صوتها الداخلي. وهذا ما لم تفعله «لغيلمور»، فلماذا؟ ألأن تعقيد مارلين اقل من تعقيد «غيلمور»، أم ماذا؟

ـ كلا. ان الكاتب يجب ان يخاطر ويدخل الى عقل شخص ما. فاذا ظل خارجاً ظلت الشخصية متكاملة وواضحة، واصيلة الملامح على الصعيد الروائي. ويكون لها سر تحتفظ به وطلة رنانة. ويجب الاقتراب منها بالاحترام الواجب تجاه الذين لهم هذه الهالة في الحياة اليومية. وهذه الهالة ترشح مما نجهله عن داخل الشخصية التي نتعرف اليها باحترام. وفي معنى آخر، نقف في حالة فضول تجاه قوة انسانية نجهل طبيعتها. ويحدث احياناً لبعض الشخصيات الروائية ان تظهر مزيداً من الحيوية العملية، ما دام هناك بعد عن

اعماقها، التي تحجب الحركة. والروائي الموهوب يعرف كيف يؤجل الدخول اليها إلا في اللحظة المناسبة، مذ يبدأ التطور الدرامي يكبر، والفضول يقوى، والمعرفة تتسع. والخطأ، الذي قد يقترفه الروائي، ان تكون النقلة الى الداخل اوسع مما يجب، فيكون المفعول معاكساً لدى القارىء، لأنه لا يكتشف بعد ذلك طوال مسار الرواية الا التفاهات. وهذا ما نسميه السقوط الروائي.

□ الناقد روبرت لوسيد يصف اعمالك بأنها محاولة للتوفيق بين عالم فرويد وعالم ماركس، بين المصير الجماعي والمصير الفردي. وانت نفسك وصفت هذه المحاولة في الخمسينات بأنها «الجسر الضروري». اما زلت عند رأيك؟

- ما عدت اهتم بفرويد مطلقاً. ولست اعني اظهار عدم التقدير لنظريته، بل اعتبر ان فرويد قدم الكثير من القول المفيد حول الطبيعة الانسانية والحياة النفسية في القرن التاسع عشر. واعتقد ان منزلته في التاريخ الثقافي للقرن التاسع عشر هي الابرز، بعد ماركس طبعاً، الذي وضح لنا حقبة نهاية القرن الماضي. ان فرويد هو المفتاح الذي يسمح لنا بفهم كيفية تأقلم الناس مع نمط الحياة، منذ كان سائداً في ثمانينات القرن الماضي الى نمط حياتي رهيب بشكلياته وطقوسه وتقاليده؛ وكيف كان يخفي حيوية هائلة. ان علم النفس، اشبه بعملية تنظيف لمجاري البيت. لقد كان الناس ينامون على ازدواجية فظيعة. بعكس حياة اليوم حيث البعض يستطيع ان يعيش قلقه حتى آخر مظاهره. والبعض الآخر لا عمل له سوى فهم سلوكه وتصرفه. من هنا ما عاد فرويد يعني ما كان يعنيه في الماضي. ويمكنني ان اقول الشيء نفسه عن ماركس، ولو أن الدوافع اكثر اختلافاً وتعقيداً. لكن ناس اليوم أقل اهتماماً بماركس خاصة في البلدان غير الاشتراكية، من جراء التأقلم مع بعض افكار ماركس التي فبركها كينز على طريقته، مطعماً بها النظام الرأسمالي. من هنا لم يبق هدفي ذلك الجسر الذي اشرت اليه، ولا يمكنني الآن في كل حال.

□ حسناً في امور اخرى في السياسة والاقتصاد في الهلوسة والاحلام والسوريالية ألم تكن تعمل بطريقة او بأخرى على التعرّض لكل هذه الأمور. واختصاراً على ربط العالم الفردي والذاتي بالحياة العامة؟

- نعم. وفي هذا الصدد يجب ان اعترف انني ارتكبت، قبل سنوات، جملة فظيعة من نوع: «وحتى يصير كل تعبير في المجتمع، من الثورة الى القبلة، مفهوماً، لن نستطيع ان

نصل الى اي مكان». وقد كتبت هذه الجملة في روايتي «الزنجي الابيض»، زمن اعتقادي بأن كل شيء في الحياة، من التنظيم المؤسساتي الى الأكثر جوانية كلحظة الاحتضار مثلاً، يمكن ان يصير مدروساً بكل حيويته، اذا كنا نملك الشجاعة. وما زلت احاول شيئاً. لكن لدي شعور ثقيل برهبة الامر وشبه استحالته. واعترف بأنني نضجت في ظل ماركس وفرويد منفصلين. وكان كل منهما خلق نظرية متماسكة يمكن فهم العالم من خلالها. وكنت بدوري اطمح الى مشروع مماثل، قبل ان ادرك انني لا املك الانضباط الضروري لتأسيس اي شيء في هذا المعنى. وهذا يعني ايضاً انني احاول ان افعل ما استطيع ضمن ما اعطيت من قدرة. نعم... ذلك اننا يجب ان نستطيع فهم الطريقة التي تضعنا فيها السلطات لتجعل حياتنا في هذا الوضع او ذاك، على هذا الموقف او ذلك. فإن لم نفهم، فكيف نستطيع ان نقاوم؟ وفي معنى آخر كيف نستطيع ان نعلن ارادتنا الانسانية، او، في الاقل، ان نقدر مدى عجزنا، سواء على صعيد المخيلة ام على صعيد الفعل؟ يجب ان نفهم طبيعة النظام الذي نخضع له دون ان نكون، بالضرورة، من مؤيديه، وأن نفهم الاسلوب الذي يجعلنا نكيف تصرفاتنا وسلوكنا بحيث نكون منضبطين وفقاً لتوجهات معينة، مهما كانت طبيعة ذلك النظام او تلك المؤسسة مجحفة بحق انسانيتنا. ومن السهل على كل منا تحسس اي ظلم يقع عليه، عندما يرى نفسه اقل اشعاعاً مما يجب، او اكثر انطفاء من المتوقع. وهذه الطريقة في التحسس هي التي يجب تنميتها في وجه الطرق التي تستعملها السلطات لجعل ردود فعلنا تجاه المظالم مطاطة، مرنة وغير قابلة للانفجار. واحاول ان اجد الاساس للانطلاق، ان اصل الى الينبوع، ان اكون قادراً على الدفاع عن الانسانية ضد كل فعل مشبوه، ضد كل ما هو فاسد في المجتمع.

☐ اذن انت تحاول «جسراً اساسياً»؟

ـ بالطبع. لكن دون ذينك الجبلين: ماركس وفرويد. انني فقط اخبط في اغوار البحيرات القديمة مثيراً غيوماً من الغبار.

☐ أهذا يعني ان حصة الاستكشاف لديك اقل اليوم مما كانت؟

ـ ربما انطوى الآن على استكشاف أقل، وتجذر اكثر في الاماكن المستكشفة.

قبل عشرين سنة، كان فكري شديد الحركة بحيث لم اكن استطيع ان اتابعه، وان كان

حدسي يلتقط العديد من المشاريع التي كانت تحرضني على معالجتها بطريقة او باخرى، على تعددها واختلافها.

واعتقد ان وضعي هذا يشبه كثيراً الوضع الذي كان عليه اميل زولا، دون ان اتقصد المقارنة به في كل شيء، فقط في اشارته انه ايام شبابه كانت الافكار تهاجمه سريعاً حتى انه كان عاجزاً عن متابعة تسجيلها كلها. وانه بتقدمه في السن افتقد هذه الحيوية، ولم يكن ليشكو، لأنه صار بإمكانه ان يوفق بين حركة فكره وحركة يده. وقد يبدو غريباً ان يحدث لي الشيء نفسه. انني الآن اضع اوراقاً على اغصان عارية. وانني مكتف، وان كانت حياتي أقل حيوية، واقل احتفاء بالفائدة.

□ لكنك لا تزال تحتفظ بالملاحظات التي دونتها والتي تنوي العودة اليها.

ـ صحيح أنني احيا بهذه الافكار القديمة؛ والامر طبيعي في بعض وجوهه. كانت الافكار في الماضي شديدة القوة الى درجة جعلتني اعيش معها واتطور بها. قد اكون مبالغاً اذا قلت إنني كنت املك فلسفة متماسكة؛ وكنت استطيع، ولا ازال، ان اناقش اي موضوع، وان اربطه تقريباً بكل ما يحيط بي في العالم من عناصر.

□ كتابك الكبير الذي انت فيه والذي تحلم بانجازه، هل يتطلب افكاراً جديدة، او هي العودة الى افكار قديمة؟

ـ اذا قدر لي ان انجز هذه الثلاثية الروائية، فإن من المحتم عليّ ان ادخل مجاهل لم يسبق ان وطئتها؛ وان استخرج افكاراً جديدة. ويجب ان اكون افضل مما انا عليه، او مما كنت عليه. لست واثقاً انني سأكون كفؤا لهذا التحدي.

□ لكن بدايتك موفقة؟

ـ مع الرواية الفرعونية؟ اتمنى ذلك. ثمة اشياء مذهلة في كل فصل. السؤال هو: هل يثبت ذلك؟ ان كتابة فصول رائعة شيء، وبناء عمل روائي كبير يعيش في اذهان الآخرين ويغير حياتهم، شيء آخر. وهذا الكتاب الجديد يتضمن طموحاً يفوق كل طموحاتي السابقة.

بعد الرواية الفرعونية ستكون روايتي الثانية رحلة في مركب فضائي الى المستقبل. ربما ابعد من قرنين في المستقبل. ومنذ الآن أستشعر الصعوبات في وجه مخيلتي،

خاصة وأن من المتوجب عليّ منذ الآن ان آلف الروايات العلمية الخرافية التي ما كنت قرأتها في يوم ما. كذلك عليّ ان ادرس علم الفضاء الاكثر تقدماً. وليس الامر هينا، خاصة حين يتحتم عليّ ان انسى كل شيء بعد ذلك، بادئاً روايتي، على لسان الراوي بهذا الشكل: «نعم، في القرن العشرين كانوا يعتقدون هذا في ما هو الفضاء، وكم كانوا مخطئين». ستكون رواية شديدة الصعوبة حتى الدوار. اما الرواية «الثالثة»، اذا استطعت ان انجزها، فستكون الاهم، لأنها معاصرة، اي ليست في الماضي البعيد كما الاولى وليست في المستقبل البعيد كما الثانية، بل في قلب الحاضر. ستكون ثلاثيتي مثل شجرة لها ثلاثة جذور تطلع من «قرمية» واحدة. او كما العضو التناسلي الاسطوري المثلث لاوزيريس.

***

انتهى حديث مايلر، فما هي حقاً روايته الاولى في هذه الثلاثية وعنوانها «ليالي الازمان»؟ وهنا نرى المؤلف يستعمل صيغة الجمع للزمن كالشرقيين. وهذه الصيغة تندر في الادب الغربي.

ينطلق مايلر من الكتاب الاقدس في ادب الفراعنة، من «كتاب الموتى» حيث اجمل الشعر الفرعوني على الاطلاق. ولا يكتب رواية عن الفراعنة ولا عن ادبهم. بل الأحرى يستعير زمنهم الى زمنه؛ ويحاول ان يفهم، عبر تفاوت الازمان، بعض المسائل الذاتية الاعمق، مطعمة بالديكور الفرعوني حيث للطرافة والدعابة دور واضح. ومنذ البداية نعلم على لسان الرواي ان الفراعنة كانوا يدخنون لفائف التبغ الشقراء (او كما نسميها نحن اليوم الاميركية) انطلاقاً من اكتشاف ذرات من هذا التبغ في مومياء رعمسيس الثاني. واذ يذكر هذا الاكتشاف في مطلع كتابه، فإنما لمجرد الايحاء بشيء من العصرية الواحدة في الزمنين. ذاك ان الهدف ليس هنا مجرد اللعب بالتاريخ، بل الكشف عن شيء ما. وقد لا يكشف الكتاب عنه، وهنا فشله. وثمة محاولات، في مجرد القيام بها نجاحها. ومن هنا نجاح الرواية؛ ولنقل انها محاولة كشف عن سر التواصل المستحيل؛ وهل الانسان والآلهة والعالم نجاحات معاً؟

ثمة صور جميلة واحداث مبتكرة اجمل، وإن يصعب توظيفها في مسيرة الكتاب، مثل النزهة التي يقوم بها الشاعر دانتي في وادي الملوك، حيث الازمان تتصل بعضها ببعضها كما لو في دائرة مقفلة. ومن على شرفته في بروكلين كان نورمان مايلر يرى تمثال الحرية

في نيويورك وناطحة السحاب «الامباير ستايت»: ويشعر بأنه لم يبق لديه ما يكتب عن اميركا، فيجلس بشعور هنري ميلر انه «آخر رجل في العالم»، وقبالته مانهاتن تشع بآلاف الاضواء وهو يقرأ «آخر العادلين» وقصة قصيرة لويلز عن مصر القديمة، عن الحياة بعد الحياة. يا للموضوع الشاحذ القريحة! ثم ينظر الى مجتمع كان متقدماً جداً، وكان له ميله لتذوق الموت ثم التجسد. وعند آخر لفافة، يتحول نورمان مايلر الى رعمسيس الثاني، او رعمسيس الرابع، او احد اولياء العهد الصغار في بلاط ممفيس، او احد الكتبة الشيوخ الذي عاش اكثر من حياة واحدة، او احد قادة فرعون، او امير خزانته او نديمه؛ ولدى انفصال حياته عن جسده وتحنيطه وملاقاته «الكا» (قدرته على مواصلة الحياة) تبدأ مغامرة فذة ميدانها المجهول؛ والحقيقة تبحث عن بديلها. فتكون صيغة جديدة لمعركة قادش ضد الحثيين، وتفسير جديد لنقوش الجدران الملكية وللكتابات الهيروغليفية. وحين يقول بعض النقاد عن الكتاب انه لا يقرأ، يقول البعض الآخر انه «كتاب العصر» مجاوزاً الثماني مئة صفحة. وليس سوى الحلقة الاولى من رواية ستكون حلقتها الثانية حول المستقبل والثالثة «كشف عورة الحاضر». ويقول الناقد ألان غاريك: «عندما تروح تضاجع الآلهة، تولد ازمنة قاسية شديدة الدهشة».

***

«شارلو وشبحه»

عندما أصدر نورمان مايلر روايته «شارلو وشبحه»، اثار ضجة كبرى، لأن موضوعها يعالج بطلاً من وكالة الاستخبارات الاميركية، لكنه استعرض عبرها كواليس الوكالة في ألف صفحة. ومع ذلك وجد انه لم يستوف الموضوع حقه، فاعلن انه سينجز رواية ثانية في هذا الموضوع.

لدى صدور الرواية، قام مترجمها إلى الفرنسية بزيارته في نيويورك، وأجرى معه الحديث التالي:

يقول جان روزنترال، وهو صاحب النص الفرنسي لرواية نورمان مايلر، ان كل جديد لهذا الكاتب يشبه رمي حجر في مياه راكدة. ويصفه بأنه وزميله هنري ميلر «استلبا امة في اعصابها ورهبتها» لسيرة حياة كل منهما، التي تحتوي الصبغة غير العادية.

قلة من قرائه يعرفون انه خريج «استوديو الممثلين» الذي كان يشرف عليه ايليا قازان. وهناك التقى مارلين مونرو التي سيكتب عنها بعد وفاتها احدى اجمل السير في الادب الاميركي. لكنه لم ينجح في التمثيل، كما لم ينجح في كتابة المسرحية. وكانت مغامرته الاولى في المسرح عبر «حديقة الوعول» التي، بعد تحويلها من رواية الى مسرحية، فشلت فشلاً ذريعاً. فأدرك آنذاك أن لا وسط في المسرح، «فإما النجاح واما الفشل».

وبقدر ما فشلت روايته التي حولها الى مسرحية، نجحت مسرحيته «عراة واموات» التي حولها الى رواية. وكان له طريقه الذي كاد يتخلى عنه: ويزعم انه كتب روايته الاولى وكان ابن سبع سنوات، وموضوعها التزلج على الجليد، حين لم يكن شاهد متزلجاً واحداً. وفي الحادية عشرة، كتب رواية عن رحلة الى القمر، وكاد يتوقف عن كتابة الرواية، عندما نضجت فكرة مسرحيته «عراة واموات» التي كتبها باكراً وهو في جامعة هارفرد. ولو لم يخطر في باله عام ١٩٤٧، بعد تسريحه من الجندية، تحويلها رواية بالعنوان نفسه، لما عرف الناس نورمان مايلر، ولا نالت روايته هذه الشهرة التي جعلته في احد ايام عام١٩٤٧ نجماً ادبياً لامعاً.

واذا كان موضوع روايته الاولى مستشفى الامراض العصبية، فإن روايته الاخيرة «شارلو وشبحه» استكمال للاولى بعد ٤٥ سنة على الرغم من اختلاف الموضوع. ثم يتساءل اليس زبائن مستشفى الامراض العصبية وموظفو وكالة الاستخبارات المركزية متشابهين؟

تبدأ احداث الرواية في جزيرة «مون ديزير» حيث شخص اسمه هاري هوبارد يعشق الحسناء كيتيريدج خطيبة عرابه، ومرشده لاحقاً في وكالة الاستخبارات الاميركية، هوغ مونتاني؛ وذلك في زياراته المتكررة الى الجزيرة حيث كان لآل هوبارد منتجع.

وهكذا يبني مايلر حول شخصية هوغ كما كان في «السي. آي. أي» وهي الحروف الاولى الثلاثة من عبارة «وكالة الاستخبارات المركزية». وكان لهوغ اسم حركي هو شارلو. وتسير الرواية على خطين: الشخصي، عبر علاقة شارلو بهاري وخطيبته؛ والمهني، عبر مهماته في «السي. آي. أي». وخلال ذلك يعري مايلر وكالة الاستخبارات الاميركية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نهاية الاتحاد السوفياتي. وبالطبع يمر

بتكوين شخصية العميل وتدربه وعلاقاته بزملائه، وبالعالم عبر اهم الاحداث التي خططت لها «السي. آي. أي» في المانيا والاوروغواي والتشيلي وكوبا الى سائر البلدان التي بلغت فيها مهماتها ذروة «الجرأة».

وفي هذه الاوذيسية البربرية، بحسب وصف روزنتال، تدور حرب لا هوادة فيها، حرب في الحرب. ويعمل الروائي على تعرية الوكالة قشرة قشرة. وبالطبع لا ينسى مايلر التطرق الى تكنولوجيا التجسس الفائقة التعقيد واثرها في تكوين شخصية العميل وصفاته واساليب مبادراته. وفي كل فصل من فصول الرواية التي تزيد على الف صفحة، تتوضح فصول الحرب الباردة منذ الخمسينات الى الثمانينات، حيث صراع الجواسيس يبلغ احياناً من الدرامية ما يفوق كل كتابة درامية، حين ان عمل مايلر مبني اصلاً على وثائق ثابتة.

وعالم المؤامرات الذي يرويه مايلر، وطريقة التصفيات، وكل ما له علاقة من قريب او بعيد باعمال الوكالة، يبدو وكأنه ينتمي الى عالم غير عالمنا، وهو في قلب عالمنا وفي تفاصيله اليومية، وحتى لتصح المقارنة بين تصوير الواقع والرسوم المتحركة. وربما هنا براعة مايلر في السرد الذي يجعل من مادته الوثائقية ادباً كبيراً.

عن الهوية

□ في ادبك قمت بتشريح قطاعات حساسة في المجتمع الاميركي: الجيش، طبقة السياسيين، الحركة النسائية، واليوم وكالة الاستخبارات الاميركية. فلماذا هذه؟

- انها ضمن مسألة توضيح الهوية. فكيف يستطيع الروائي ان يوضح هويته دون جلاء المرآة التي يتطلع فيها. وما هو عملي منذ ثلاثين عاماً او اكثر؟ يجب معرفة القاعدة التي ننطلق منها في استكشاف العالم، فالذات.

ففي غالبية الفنانين، تتعدد الهوية: فلا نلم ولا يلمون اصلاً، في وضوح ودقة، بهويتهم الحقيقية الا بعد وقت طويل. وذلك غالباً لتهربنا من التفكير في الامر، عندما يتعلق بنا، نحن الكتاب. لكن، منذ اللحظة التي نتساءل فيها: «ما هي وظيفتي الحقة؟» نبدأ الاستبطان الذاتي.

انني، منذ كتابي الأول «العراة والاموات»، اعيش مسائل الهوية. لأنني، ما ان اصدرت

هذا الكتاب، حتى تغيرت احوالي كلياً: فلا عاداتي ظلت هي عاداتي، ولا اصحابي ظلوا اياهم ولا طريقة عيشي. لأنني انتقلت من شخص نكرة الى شخص مشهور حتى عشت الازدواجية سنوات طوالاً. فكان لا بد قبل ملاقاة الناس لنورمان مايلر ان يمروا بي، فكنت اشبه بسكرتير لنورمان مايلر، السكرتير وحارس المتحف. وكان لا بد من انقضاء عقدين من الزمن قبل ان اتبين ان نورمان مايلر وانا شخص واحد.

□ وهما متفاهمان الآن؟

- الآن فقط. في البداية كان الروائي نورمان مايلر مدهوشاً دائماً من تصرف جليسه الذي هو انا. وكان يشعر انه يضطر ان يعيش مواقف لم يكن مستعداً لها.

وفي الواقع كنت كمن يتجسس على نفسه ليفهمها جيداً. وما هو عمل رجل الاستخبارات ان لم يكن هذا؟ الحق ان عمل الروائي يشبه جيداً عمل رجل الاستخبارات. فالروائي لدى كل عمل ينطلق من فكرة معينة حول وضع معين بقليل من المعلومات. وكلما توغل في تقصّي آفاق عمله، يزداد غنى بالمعرفة الضرورية التي تساعده على الوصول الى غايته. وهذا هو بالضبط اسلوب العمل لدى رجل الاستخبارات: إنه يبدأ مهمته بمناقشة ما لديه من اثباتات ومن عناصر تدعمها. لذلك لم اجد صعوبة في معالجتي موضوع رجال استخبارات الوكالة المركزية، بل بدا لي الامر طبيعياً جداً. فانا افهم طريقة عملهم قياساً على طريقة عملي. ولم يكن امامي سوى تجميع المادة الوثائقية الضرورية لبدء العمل تماماً كما لو اتناول شريحة من رجال الاعمال، او من رجال الاعلام او اي شريحة اخرى لاي تجمع آخر. واحب العمل على التجمعات اكثر مما على اشخاص. من هنا كانت سهولة عملي على رجال الاستخبارات الاميركية في «السي. آي. أي».

وكما كانت روايتي الاولى «العراة والاموات» تشريحاً لمجموعة ناس في الحرب، فإن روايتي الجديدة «شارلو وشبحه» تشريح لمجموعة في مكان يشبه مركز عمليات حربية، وان بطريقة سرية. ان روايتي الاخيرة هذه، استكمال لروايتي الاولى بعد ٤٤ عاماً.

□ هل كنت تنظر الى وكالة الاستخبارات الاميركية كما لو هي حكومة ظل؟

- انها لكذلك، انها الرديف للسلطة الظاهرة. لكنه الرديف الخفي، او ظلها، او الجانب المعتم منها. وبعكس السلطة الظاهرة، تعرف تماماً ما تريد، ومهماتها واضحة.

العملاء والاعلاميون

□ ماذا تقصد حقاً بالعنوان «شارلو وشبحه»؟

ـ قد يخطر بالبال اكثر من تفسير للعنوان. والتفسير الابسط ما يبرزه العنوان وينطلق من كون شارلو مات ويستمر شبحه في الحياة. لكن التفسير الاعمق للعنوان يعود الى الصورة التي عندي لرجال الاستخبارات، انا اعتبر هؤلاء عواهر، تماماً كما رجال الاعلام او الاعلانات. فالمعلنون مثلاً يروجون لبضاعة لا يؤمنون بجدوى الاعلان لها، والاعلاميون يفعلون الشيء نفسه. فالصحافي يقدم الشخص الذي يجري معه حديثاً بطريقة من يوافقه على مواقفه، ثم يفاجأ الشخص، موضوع الحديث، لدى قراءة الحديث ان للصحافي رأياً مختلفاً عنه.

في ميدان الاستخبارات نرى الامر نفسه. لكن مقلوباً، فرجل الاستخبارات منذ البداية يضع الشخص موضوع العمل في مكانه تماماً كخصم يحتقره، وكل الآخرين له هم عواهر: رجال الاعلان والصحافيون والفنانون والروائيون. ويضع لعدوه منذ البداية صفات الخائن ويروح ينسج حوله الاكاذيب ويبثها في زخم من الشائعات.

□ في روايتك نجد اشخاصاً حقيقيين وآخرين متخيلين.

ـ بالطبع، كما في كل رواية، ان شارلو بطل الرواية من نسج الخيال. وهذا ما اوضحته منذ البداية. لكن الى جانبه اشخاص حقيقيون مثل هارفي، هانت، ريشار بيسل، دول، كينيدي، وغيرهم.

□ لكنك تقول في التوطئة ان بعض الاشخاص الحقيقيين في الرواية تسترت على اسمائهم الحقيقية باعطائهم اسماء مستعارة.

ـ ذلك ان هؤلاء، اما ان القارئ العادي لا يعرفهم وتالياً لا يهمه هل كان الاسم حقيقياً أم مستعاراً، واما ان يكون القارئ من رجال الاستخبارات الاميركية، فهو سيعرف بالضبط الشخص المقصود، باسمه الحقيقي او المستعار. اذن هكذا لا اغش القارىء.

وثمة استثناء مثل السيد هارفي. فرجال الاستخبارات يعرفونه اكثر مما اعرفه انا. ومع ذلك، لم استطع ان امتنع عن ذكر اسمه الحقيقي، وان كنت تصرفت قليلاً في طريقة تقديمه. وهذا ما حدث لشخص مثل هانت. وكان الامر اسهل مع هانت، لانه كان أصدر اكثر

من كتاب يروي فيه مغامراته. لذلك لم يكن ذكره صعباً، وان لم اختر من الوقائع في كتبه سوى ما يلائم جو روايتي. اما آلان دول، فإن الابقاء على اسمه كان طبيعياً ايضاً، لأن العديد من الكتب تناولته بالاسم، واستفدت من الكتب التي تحدثت عنه كما من اشخاص يعرفونه تسنى لي امر محادثتهم في شأنه. والحق انني استفدت ايضاً من كتب جوديت كامبل اكسنسر في هذا الموضوع.

بين التاريخ والخرافة

☐ كنت تقول انك تنظر الى التاريخ كما لو انه حكاية خرافية!

- هذا صحيح. فالتاريخ جزء من الاسطورة. واذا كنا نرى الخرافة، حتى الجيدة منها، شبيهة بالتاريخ الذي لبلدان العالم الثالث، فإن تاريخ بلد مثل بريطانيا هو أيضاً تاريخ خرافي، لكنه مروي بعقلانية. وفي هذا التشبيه لا اريد ان ابدو وكأنني ضد العالم الثالث، لكن الخرافة هي لي شيء جدي وعميق وغير مكتمل. والتاريخ ينطبق عليه هذا الوصف.

والحق انني ارى وافهم كيف تتم كتابة التاريخ: ان المؤرخين عندما يكتبون يكون في اذهانهم مستويان: الاول هو الوقائع، والثاني هو الخرافات. من هنا مشاكلنا مع التاريخ. ولأن كتب التاريخ تتضمن حقائق كما تتضمن اكاذيب، فإن شعوباً عديدة قد تضل الطريق من استنادها احياناً الى الاكاذيب.

☐ الهذا انت تخلط احياناً بين التاريخ والحكاية؟

- انا اعتقد بالتاريخ. ففي التاريخ حكايات غريبة رائعة. وفي نهاية الامر، عندما تتراكم الوثائق وتختلط بعضها ببعض، وتتم كتابة التاريخ، نجد انفسنا ليس امام التاريخ، بل امام الخرافة. وعندما نعمل بعد قرن على جوجلة هذا التاريخ واعادة كتابته، وتكون النتيجة تحسينه او الاساءة اليه، لا نكون بذلك نكتب التاريخ الصحيح، بل نعيد كتابة الخرافة.

☐ أهذا يعني انك ترتاح اكثر للوقائع الحقيقية الثابتة؟

بالطبع، وبالتأكيد اكثر من غيري. فالناس عادة لا ترى الوقائع الحقيقية سوى عناصر او مواد خام صالحة للعمل عليها. اما انا، فأراها مثل حائط يتحتم عليّ مد رأسي عبره لمعرفة ما يكون خلفه.

وقد لا استطيع ذلك، ولا اهتم سوى للمحاولة. كما لا يزعجني، اذا تعذر عليّ ان اجد ما خلف الحائط، ان ابتكر شيئاً، مثلما افعل عادة في رواياتي. عندما يدخل جال كينيدي الى غرفة، وأضع في فمه عبارة ما، اعتبر الامر طبيعياً. وهذا لا يجعل الحادثة صحيحة تاريخياً. لكن لو سألت كينيدي بعد عشر عن العبارة التي قالها في تلك الغرفة فهل تظن انه يذكر؟ فإذا بادرته بالجملة التي وضعتها على لسانه وسألته عنها، كان الجواب انه ربما قال تلك العبارة، شرط ان تكون تلك العبارة، المخترعة بسبب نقص في المعلومات، محتملة انطلاقاً من الظروف المحيطة بها. واذا عرفنا ان الذكريات تصير مع الوقت ضبابية التفاصيل، ادركنا ان اعادة كتابة الماضي ليست الا كتابة خرافة تصبح تاريخاً.

الواقع والواقعة

□ ان روائياً مثل تولستوي، عندما يصف معركة، يجعلنا نعتقد ان كل التفاصيل حقيقية. حين انت في وصفك...

- لكن وصف معركة يشارك فيها خمسون الف جندي يعني وصف ملايين الوقائع وهذا مستحيل. ثم اننا ،اذا استجوبنا الخمسين الف جندي حول المعركة، فلن نحصل على اكثر من عشرين واقعة يتفق عليها الجميع بين ملايين الوقائع التي يختلفون عليها. هذا يعني اننا عندما نقرر كتابة التاريخ، فنحن مضطرون الى الانتقاء. ولن افتعل من هذا الامر مشكلة لا حل لها، بل اتقبل الامر كما هو، متمنياً ألا اضيع فيه.

□ لهذا، في سردك لاحداث موقعة «خليج الخنازير» التي انتهت بفشل حملة المرتدين التي دبرتها الاستخبارات الاميركية ضد نظام كاسترو، ربما شعرنا وكأنك كنت شاهدا على الحدث؟

- عندما يكون في استطاعتي تدبر امر الاطلاع على كل التقارير التي تناولت الموضوع، استطيع ان أجعل القارئ يظن انني كنت مشاركاً في الحدث. والحق انني بذلت جهداً كبيراً في لملمة كل ما يتعلق بهذا الحدث. التقارير او الوثائق او المكالمات الهاتفية التي تبادلها الفرقاء المعنيون بالراديو، والتي جرت بين القائمين بالحملة في الخليج ومركز الاستخبارات في واشنطن. لكنني كروائي، لا يمكنني القبول بسرد كل هذه المعلومات ما لم تكن تناسب رؤيتي للحدث والهدف من كتابتي الرواية. لذلك امام هذه

الوقائع، اكون كمن يسير في غابة. ولمعرفة طريقي كان عليّ ان انتقي من كل تلك الوقائع ما يساعدني على الخروج من الغابة بالطريقة التي تناسبني.

❑ وماذا عن احداث برلين؟ يخيل إلى القارىء انك تسجل واقعاً حقيقياً.

ـ ذلك لأنني زرت الاماكن التي شهدت الاحداث، لكن ليس في زمنها. وكان يكفيني مشاهدة الاماكن حتى يكون لي ان اضفي على الوثائق لمسة واقعية حية.

❑ وماذا عن احداث مونتيفيديو؟

ـ وفي مونتيفيديو قضيت اسبوعاً ايضاً في مكان الحدث، كما فعلت في برلين. ولو لم اشاهد الناس هناك في عاصمة الاوروغواي، فكيف كان لي ان اعرف حقيقة ردود الفعل على الاحداث.

ثم انني استفدت كثيراً من كتاب فيليب آجي «مفكرة السي. آي. أي» الذي يحكي بالتفصيل الحياة اليومية لرجال الاستخبارات في الوكالة المركزية. وشاء حسن حظي ان التقي فيليب آجي قبل سنتين واطلعه على استفادتي من كتابه فسره الامر كثيراً.

❑ وماذا عن تدريب رجال الاستخبارات الذي تفرد له صفحات عديدة؟

ـ هذه الامور استقيتها من كتب اخرى، فضلاً عن لقاءاتي بين حين وآخر لرجال استخبارات متقاعدين تطوعوا لمدي بمعلومات كثيرة. لكن للحق لم يكن لي ان اعتمدها كلها لعدم ثقتي بأنها حقيقية.

❑ هل يمكن القول ان روايتك هذه تمر بين الوقائع والخرافات؟

ـ انها الرواية التي تشبه ناطحات السحاب بتعدد طبقاتها. والشبان من رجال الاستخبارات في الروايات، التي تتناول هذا الموضوع، يتم تكييف غالبيتهم لتربية اجتماعية وعاطفية، حين هنا في روايتي التربية هي روحية. ففي بداية الرواية، نرى هاري شاباً بسيطاً طيب القلب مليئاً بالمشاعر الحسنة، وباختصار شاباً جيداً. لا يصبح سريعاً ذلك السافل، بل حتى في الصفحات الاخيرة من الرواية، كان لا يزال قريباً من القلب بعض الشيء. والتربية السيئة التي تعمدت تشويه روحه مرت بمراحل في جو الاستخبارات، وتدريجاً.

□ هل يمكن وصفه حقاً بأنه قريب للقلب؟

- بالطبع، لأنها هذه طبيعته. وربما يجب ان اكتب جزءاً ثانياً للرواية لتوضيح هذه الشخصية جيداً في تطورها. والحق اني لا استطيع ان ارى عملي كاملاً في «شارلو وشبحه» ما لم يتسن لي ان اكتب هذا الجزء الثاني الذي اوضح فيه اسئلة تكونت لدى القارئ، ولا جواب شافياً لها في هذا الجزء. واعتقد انني سأتعب وابذل جهداً مضاعفاً في الجزء الثاني حتى لا يكون الامر، كما هي العادة لدى نجاح اي رواية، ان تستكمل برواية سيئة لمجرد الربح، لأن تتمة اي كتاب جيد ستجد لها القراء دائماً.

ولو فعلت في الجزء الثاني، كما هي العادة، فسيكون الفرح كبيراً لدى النقاد الاميركيين، لأنهم سيجدون مادة للنيل مني.

□ ايكون الجزء الثاني تحقيقاً حول شخصية شارلو؟

- سيكون لشارلو دور كبير فيه. فالتخطيطات لهذا الجزء يكاد يكون مكتملاً في ذهني، وليس عليّ سوى كتابته. واشعر باقتراب لحظة البدء بالعمل.

الاميركيون والقراءة

□ الا تعتقد أن من المتوجّب عليك في الجزء الثاني ان تلقي الضوء على الممرات التي تصل السلطة الظاهرة بالسلطة الخفية هذه، التي ليست سوى كواليسها، وان كانت بمعنى ما مستقلة عنها؟

- ان غالبية الاميركيين لا يعرفون بأمر هذه الادارة التي تكاد تكون مستقلة عن الادارة الحاكمة الظاهرة. وقلة فقط تدرك ان ثمة ادارة في قلب الادارة. لذلك سيكون الجزء الثاني حول هذا الموضوع الذي تشير اليه.

واتساءل احياناً هل يرغب الاميركيون ان يروا ذلك. لانني اتمنى دائماً، لدى كل مشروع جديد، ان تكون استجابة الرأي العام هذه العبارة: «آه هذا هو الكتاب الذي ننتظره منذ زمن طويل». لكن هل الكلام عن «السي. آي. أي» يهم ايضاً الاميركيين؟ الحق ان الاميركيين لا يشغل بالهم ابداً ما يشغل بال شعوب العالم، لأنهم يفتقدون حس التاريخ. وكتابي هو عن احداث جرت قبل اقل من خمس سنوات. الا ان هذه المدة كافية لأن تجعل

الاحداث للاميركيين في ذمة التاريخ. ماذا اذن عن الاحداث التي مر عليها عشرون او ثلاثون سنة؟ انها ليست موضوع نقاش ابداً. وهي، لولا مرورها على شاشة التلفزيون بين حين وآخر، تغيب تماماً من ذهن الاميركي. فالاميركي قد يشاهد على التلفزيون اي شيء. لكن لا يشغله في حديثه اليومي سوى الحدث الراهن.

منذ فترة يشغلني هذا السؤال: كيف يمكن ان نجعل الادب مجالاً للتأثير في الرأي العام الاميركي؟ فأنا عادة عندما اكتب اضع هذا السؤال امام عيني.

في رأيي غير المتواضع ان الرواية هي الواقع الذي نملكه. واعتقد ان في الرواية ابعاداً تمنح العالم الواقعي معنى. ولهذا الامر قيمة يجب ان تحسب فالرواية هكذا تقوي آدابنا؛ وفي الوقت نفسه، تدعم تجربتنا الحقيقية وكلاهما امران اساسيان.

السطحية بديل الرواية

اذا اختفت الرواية، فإن البديل سيكون السينما والتلفزيون. وهذا البديل يختلف عن الرواية، لأنه اكثر تسطحاً، ما يعني انه سيساعد على تكوين انسان اقل عمقاً واكثر تسطحاً؛ فالانسان كائن ثقافي، والثقافة تلعب دوراً كبيراً في تكوينه؛ لذا سيكون المستقبل الثقافي الخالي من القراءة اقل قدرة على تغذية العمق الانساني. هذا عن الثقافة المرئية السمعية التي، بسبب نقصان الشروط الثقافية فيها، سوف تزداد تسطحاً انطلاقاً من سطحية طبيعتها. وكذا في الثقافة السمعية، اذا جاز لنا ان نسميها ثقافة. ان موسيقى اليوم تتراجع عن موسيقى الجاز التي هي شديدة العمق والتعقيد، الى موسيقى الروك بمختلف انواعها: «الهارد روك» و «الاسيد روك» وغيرهما. انه الانحطاط. فلم يبق الامر سوى تجمع البعض حول ضجيج معين وما يرافقه من حركات هستيرية. وغياب الرواية سيكون المؤشر الى بداية ثقافة سطحية.

□ اتظن ان الناس يشاهدون كثيراً التلفزيون؟

- بالطبع. حتى الاولاد ما عادوا يقرأون عملياً. ان نسبة الذين يخطئون في الاملاء تزداد جيلاً بعد جيل. ولولا الامتحانات الكتابية ايضاً لتدهور الوضع اكثر من الآن. لأن الطلاب ايضاً يفضلون مشاهدة التلفزيون. لست اريد ان ابدو شديد التشاؤم في نظرتي الى المستقبل. انا اعرف ان هناك أفلاماً سينمائية جيدة وضرورية لاستكمال الثقافة.

لكنني امام رؤية شاملة للحدث، ارى ان التحديات المقبلة ستكون كبيرة الى درجة لا تستطيع معها الثقافة البصرية بمفردها ان تواجهها بطرق جذرية، بسبب الضعف والنقصان والسطحية. ثمة علاقة حميمة بين الخرافة والواقع. فنحن لا نستطيع ان نعيش فقط في الخرافة، كما لا نستطيع ان نعيش فقط في الواقع.

☐ اليس الامر واحداً بين قراءة كتاب ومشاهدته؟

ـ بل ثمة فارق كبير. اننا في مشاهدتنا للفيلم السينمائي نكيف انفسنا على ايقاع يحدده المخرج. اننا ازاء هذا الامر نتخلى عن حريتنا في تناولنا للمادة الفنية نفسها التي تختلف بين واقعها ككتاب وواقعها كفيلم. عدا فوارق كثيرة لا تبدو واضحة اليوم، لكن نتائجها غدا خطيرة.

☐ هل هذا الامر ينطبق على ثقافة الولايات المتحدة الاميركية؟

ـ بالطبع. وهنا الوضع اخطر. في العالم لا يزال ايضاً للمثقف دور. فالمثقف يستطيع ان يهتم بأمور كثيرة حين الاختصاصي والخبير لا يستطيعان الا ان يهتما بأمر واحد، كما الحال عندنا. من هنا النقص في الشمولية الغنية التي للمثقف والتي تضمحل عندنا. ان هذا الامر يقلقني ايضاً.

☐ هذا يعني أن نسبة القراءة تضعف عندنا؟

ـ بالطبع، على الرغم من ان الاحصاءات تشير الى المزيد من القراءة. وقد يكون الامر صحيحاً. لكن اية قراءة؟ انها قراءة التفاهات. ان الاحصاءات ايضاً تقول إن الاميركيين يستهلكون المزيد من لحوم البقر لكن كيف؟ انهم يستهلكون المزيد عبر مطاحن ماكدونالد للسندويشات. وهذه الزيادة في الاستهلاك غير الصحي لا تعني المزيد من الصحة بل من المرض، كما صرنا نعرف من نسبة الزيادة في تصلب الشرايين. وهذا ما يحدث في عالم القراءة. ان القراء يستهلكون المزيد من الغثاثة. كذلك نوعية دور النشر صارت مختلفة؛ فالطابع الغالب على النشر هو نظرة ناشري اليوم الى الادب انه بضاعة، بضاعة فحسب.

الدولة والثقافة

☐ هل تعتقد ان الدولة تستطيع تشجيع الثقافة والقراءة؟

ـ لا اعتقد. انها تستطيع، بالطبع، ان تقيم حفلات تكريمية لهذا الكاتب او ذاك الفنان؛ وتستطيع اقامة معرض هنا ومعرض هناك. لكنها اجمالاً عاجزة ان تكون فعالة في مسألة الازدهار الثقافي.

☐ قيل ان كينيدي كان قارئاً جيداً، وانه كان يهتم بالفن والفنانين. فهل تظن كلينتون بعد نهاية مرحلة ريغان ـ بوش قادراً ان يفعل شيئاً في هذا الصدد؟

ـ قد يكون يدرك جيداً الوضع الثقافي المتدهور اليوم. لكنه ليس شخصاً مثقفاً. وقد يكون خبيراً بالثقافة السياسية. وهذا لا علاقة له بالثقافة او الفنون. ان مسألة التدهور تعني له مسألة اقتصادية؛ وهو لا ينظر الى الامور الا من هذه الناحية. كما ان زوجته فائقة الذكاء، لكنها محامية، أي انها اختصاصية. وليس الاختصاص هو الذي ينقصنا، وليس قانون الحقوق هو الذي ينقذ الثقافة.

☐ لكنك تؤمن طبعاً بأن مجيء كلينتون على رأس الادارة الاميركية يبشر بالخير؟

ـ هو افضل من بوش طبعاً، لكنه جاء متأخراً. فكيف يمكن اصلاح المشاكل التي بدأت منذ عهد ريغان ونائبه بوش الى عهد بوش فالى اليوم؟ ربما حاول ريغان تأخير المرض. هذا كان دوره. لكن المرض مستفحل اليوم.

ثم اي سعادة للعامل ان يشتغل ثماني ساعات كل يوم لحفظ النوع البشري. اليس العامل انساناً يحق له الوقت الكافي لان يتغذى ثقافياً وروحياً، بدل ان يقتصر عمله على اطعام عائلته فقط.

هذا الامر جزء من المشكلة، لأن الانسان في القرن العشرين تطور سريعاً الى درجة ما عاد معها ايقاع العصر يتفق مع ايقاع حياته. وكان للحرب الباردة اثرها في تسريع هذا الايقاع، عبر التسابق على السيطرة. فظهر بون شاسع بين تطور التكنولوجيا الحربية وتطور المجتمع. وحين كان اليابانيون يهتمون باستخدام التكنولوجيا سلمياً في الحياة اليومية، كان الاميركيون ينصبون على تطوير الصواريخ العابرة القارات ونجوم التجسس. لذا مطلوب اليوم اعادة نظر في هذه المسألة، تماماً كما فعل الفرنسيون في الحرب العالمية الثانية، عندما تيقنوا ان «خط ماجينو» ما عاد صالحاً لحمايتهم. وقد نكون تأخرنا.

□ لكن ألا تعتقد ان تطوير التكنولوجيا الاميركية في حرب النجوم جعل ممكناً استخدام المقلاة التي تمنع الالتصاق في المطبخ البيتي؟ ان المادة التي استحدثت اصلاً للوقاية في ثياب رجال الفضاء هي التي استخدمت في صناعة المقلاة؟

ـ اسمح لي ان اعترف لك هنا بأنني اذعر من اخطار هذه التكنولوجيا في الحياة اليومية. صحيح ان المآكل ما عادت تلتصق بالطنجرة. لكن يخيل الي اننا خلقنا عداء مستحكما بين الطعام والطنجرة. حتى ان الطنجرة صارت ترفض ان تلتصق مآكلنا بها. والحق ان التكنولوجيا اليوم تفسد فن الطبخ، لأن الطباخ الماهر كان قادراً ان يمنع التصاق المآكل بالطنجرة او المقلاة، دونما حاجة الى هذه التكنولوجيا الفضائية. وهذا المثل لأقول لك ان كل حياتنا افسدتها التكنولوجيا الحديثة التي لم تتطور اصلاً لخدمة الانسان بل لخدمة الحرب. ان الايقاع الطبيعي للحياة الانسانية يتشوه من الاختلال بين التطور الاجتماعي والتطور التكنولوجي. وهذا لم يكن في القرن الفائت. كانت التكنولوجيا تتطور في تواز مع تطور المجتمع. والطبخ اليوم في الآلات الاحدث التي هي «المايكروييف»، والتي يمكنك بها انضاج الطعام في دقيقتين، يعطيك فكرة عما اقصد، لأن هذا الطعام يصبح لا مذاق له ولا طعم. وكلما ازدادت التكنولوجيا حداثة ازدادت الثقة تباعداً بين الانسان وطبيعته.

مصير الانسان والطبيعة

□ هل تعني انك صرت من الايكولوجيين؟

ـ ليس هذا بالضبط. ولو انني، من وقت الى وقت، اتبرع لهذا التجمع او ذاك، وهو يخدم البيئة. فلا ازال ابن المدينة. واذا كنت اهتم بمقولاتهم المقنعة، فليس عندي الرغبة ان انضم الى تجمعاتهم. لكن الامر يستحق الاهتمام، لان الذي يفسد الطبيعة هو الذي يفسد الحياة الانسانية ايضاً.

اننا ضحايا البلاستيك والاعلان والتلفزيون. ولا احد منا في اميركا اليوم يعي بعد اهوال الرأسمالية. ان سبعين سنة من محاولات الشيوعية غسل ادمغة الروس لم تنجح، لأن الروس عندما يجدون على مفارق الطرق لافتات ضخمة تحمل كلمات لينين يدركون ان ثمة خللا ما. فلو ان الامور ماشية كما يجب، فلا ضرورة لهذه الاعلانات الكبيرة. لذا ما

كانت الاعلانات تستوقفهم. اما الاميركي الذي يجلس في بيته يشاهد التلفزيون ليتسلى، فان الاعلان يقطع عليه البرنامج ويفرض عليه رسالة اعلانية ما، ودون وعي يتم غسل دماغ الاميركي بطريقة ذكية. ان احد الباحثين قام باحصاء في هذه المسألة على مدى اربعين سنة تلفزيونية، فوجد ان الاميركي تلقى خلالها ما يزيد على مليون رسالة اعلانية.

***

الأقوياء حقاً لا يرقصون

كان نورمان مايلر قد اصدر عام ١٩٨٦ رواية مثيرة بعنوان «الاقوياء حقاً لا يرقصون». وبسبب شهرتها الكبيرة، قرر ان يدشن مغامرة جديدة في عالمه: الاخراج السينمائي.

وهكذا اخرج الرواية إلى الشاشة الكبيرة؛ فكانت فيلمه الأول.

عن فيلمه الاول، عن روايته، يتحدث نورمان مايلر الى مجلة «نوفيل اوبسرفاتور» الفرنسية:

☐ لماذا في الخامسة والستين هذه المغامرة في السينما؟

ـ اولاً ليست مغامرة. قد تعجب البعض او لا تعجبهم. وقد يعتبرني البعض انني اسأت الى روايتي بتحويلها الى فيلم، او العكس. لكنها ليست مغامرة. فأنا صممتها باتقان. ثم انني، بالاخراج للمرة الاولى على الصعيد التجاري، لا يعني انني للمرة الأولى اخرج فيلما. اذ سبق، أثناء دراستي في «استوديو الممثلين» لدى ايليا قازان، ان اخرجت ثلاثة افلام طويلة، وان لم تدرك الشهرة، واعتبرت افلاماً تجريبية. هذا عدا كتابتي العديد من السيناريوات لكبار المخرجين.

☐ ما الذي حرضك على تحويل روايتك «الاقوياء حقاً لا يرقصون» الى فيلم؟

ـ كانت مجرد فكرة. لكنني، مذ افضيت بها الى صديقي توم لادي، الذي كان يعمل مساعداً لفرنسيس كوبولا، حتى تحمس وعرضها على المنتج غولان، في شركة «كانون». وغولان كان يريدني آنذاك ان اكتب سيناريو «الملك لير» للمخرج الفرنسي غودار؛ فقلت له «انني اذ اكتب لغودار كمن يرمي بطفله في شدق نمر».

□ أكنت تعرف غودار الى هذا الحد؟

- نعم انه مخرج كبير، هذا اكيد، وكنت متأكداً انه لن يقبل أن يكتب له احد. فهو لا يعتمد الا على نفسه. وكتبت السيناريو لأن غولان اشترط علي أن أكتب السيناريو لغودار، حتى يساعدني على تحويل روايتي «الاقوياء» الى فيلم اقوم باخراجه. هكذا تم الاتفاق.

□ اذن اشتغلت مع غودار.

- الحق انني كتبت السيناريو. لكن حين يتطلب السيناريو الكلام كان غودار يكتبه بنفسه، مكتفياً بأن يجعلني احد الممثلين المشاركين في الفيلم. كان ذلك في مدينة كان، فقبلت، وفوجئت ان الحوار المخصص لي هو الذي كتبه، وأن الدور الذي سأقوم به دور نورمان مايلر. وانكليزية غودار شاعرية الا انها فقيرة. ووجدت أن من الصعب قبول الامر، فاقترحت على غودار ان اكتب حواري بنفسي، او ان امثل في الفيلم دوراً لشخصية اخرى وليس لشخصية نورمان مايلر. وربطت بقائي معه بهذا الشرط؛ فاختلفنا وافترقنا في اليوم التالي لبدء التصوير. وهكذا عدت الى بلادي. والحق انني لست ضد نظرة غودار فهو مخرج ذو قماشة خاصة. وكما بدا لي، فإنه فنان يكره العمل الجماعي، ويتمنى كاميراه لو تلتقط الصوت ايضاً؛ فيكتفي، عندئذ، بالتصوير المرتجل والتعليق عليه.

□ المهم انك عدت الى اميركا لتنفيذ القسم الثاني من العقد: اخراج قصتك بنفسك في السينما؟

- نعم هذا ما حدث. ووضع المنتج موازنة مالية ضخمة لانتاج الفيلم؛ فاخترت المكان وبدأت التصوير. وكان الامر اسهل عليّ، لولا تلك المصاعب التي تواجه المخرجين عادة مع التقنيين. وهنا الجحيم اقل مجازفة من الذهاب الى ميدان التصوير، الذي يصبح ساحة حرب حقيقية بكل ما تعنيه الكلمة. وقد يتوقف التصوير او يستمر، يفشل او ينجح لاي سبب. لكن حظي كان طيباً؛ فتعاونت والمصور جون بايلي الذي يحب العمل مع المبتدئين.

□ هل يعني هذا انك ترى نفسك مبتدئاً؟

- بالطبع. ولا يعني ان الفيلم ليس ناجحاً. انني اقدر له ان يكون بين اهم الافلام التي انتجت عام ١٩٨٧. اعلم ان المخرج يجب ألا يتحدث بهذه الطريقة. لكنني اقول هذا، لأنني اعرف عن الرأي العام انه سيقول ما لهذا الكاتب ابن الرابعة والستين، وللبدء من جديد في ميدان ليس له؟

□ روايتك كانت نجاحاً كبيراً، والاكثر مبيعاً؛ وفيلمك عنها استقبل ببرود في مهرجان «كان».

ـ تعني النقاد. اما الجمهور في ليلة العرض الاول، فكانت حماسته كبيرة.

□ هل تشبهك شخصية «تيم مادن» بطل الرواية (الذي يؤدي دوره ريان أونيل)؟

ـ لا. ان هذا الشخص ابن الاربعين في ازمة نفسية حادة تبلغ به حد الانهيار. فهو خارج من السجن وزواجه الثاني كان كارثة. وهو شبه محطم، دمرته زوجته الثانية.

□ هذا يعني انه ليس من «الاقوياء» كما في العنوان؟

ـ انه كاتب فاشل. والكتابة شاقة متى احترفها انسان ولم يرافقها نجاح. لكن الناس يحتفظون من الكاتب بانطباع خاطىء انه لا يتحدث الا عن نفسه. واما صفة الاقوياء في العنوان، فقد اكون استوحيتها من نفسي، اذ انجزت الرواية في شهرين فقط. وكنت لا املك قرشاً، وكان عليّ بعض الدين الذي سدده الناشر، مقابل عقدي لتسليم الرواية في موعد محدد. هكذا جلست فيها ٦١ يوماً فقط. وربما سهل الامر كوني اخترت للبطولة غير شخص الراوي المتكلم؛ فشعرت بحرية اكبر في التصرف، كما شعرت عند اتمامها بأنني من الاقوياء، «والاقوياء حقاً لا يرقصون».

□ اثنتان من نساء الرواية شقراوان، وصورتهما ببشاعة؛ هل كنت ترغب في قتل اسطورة المرأة الشقراء؟

ـ لا. لكنني اردت التأكيد ان الشقراء خطرة. وهذا انطباعي دائماً. فأنا مجرد انسان بسيط يرى الاشياء ببساطة. انني في هذا مثل الرجل الريفي.

□ هل تعاود التجربة؟

سأفكر. السينما صعبة على الروائي. فالروائي اذا قرر ان يكتب مثلاً قصة راقصة باليه يمضي سنوات وهو يدرس ما يتعلق بعالم هذه الراقصة دون شيء آخر، حين السينمائي عليه في وقت محدد ان يشتغل على غير ميدان: من الكتابة الى الحقوق النقابية للممثل الى رفع معنويات هذا او ذاك، الى تدبير هذه الاكسسوارات او تلك. انه لامر مرهق. لقد تعودت كوني كاتباً. ربما لو صنعت فيلماً ناجحاً قبل عشرين سنة، لاحترفت السينما

وتكيفت. اما الآن، فيصعب ذلك. وكيف استطيع ولي ١١ عاماً في كتابة روايتي، على الرغم من الوقت الطويل الذي استنزفته من عمري.

□ ما رأيك في زملائك؟

- افضل ألا ابدي رأياً، اذ انني تحدثت كثيراً عنهم في شبابي.

□ يبدو ان زميلك ترومان كابوت الذي ظهرت دراسة عنه في فرنسا، بعنوان «محادثاتي مع ترومان كابوت» لم يكن لطيفاً في نقده لروايتك «نشيد الجلاد».

- هذا لا يدهشني، لأنني سبق أن أبديت البرود نفسه لدى صدور روايته «بدم بارد»؛ فهو يظن انه يفبرك الرواية وربما كان عليّ أن أستأذنه في كتابة روايتي «نشيد الجلاد».

□ اما زلت عند رأيك انك اكبر كاتب حي في اميركا؟

- لا. هذا كان في شبابي. اما اليوم فلست مهتماً، بل ان التاريخ هو الذي سيقطع في المسألة. قد يكون لصالح بيلو او اوبدايك، التاريخ هو الحكم.

□ أما زلت تشعر بالحماسة نفسها للكتابة؟

- لا. الحق انني، بعكس الكثيرين، لا اسكر بالكتابة كما كنت دائماً. قد يكون التحضير لفكرة الرواية في رأسي هو الذي اتحمس له. اما حين اصل إلى الكتابة، فإنني أنظر اليها كعمل ثانوي. وانا اليوم في كتاب جديد.

□ اهو الدَين؟

- لا. لحسن الحظ لست مديوناً. لكن لي تسعة اولاد وجميعهم في جامعة هارفارد. وتالياً، حاجتي مستمرة الى المال. وربما هذه الحاجة لصالحي.

كتبت غالبية مؤلفاتي تحت وطأة هذه الحاجة. ثم انني في هذه السن لا اعتقد انني ساكتب اكثر من روايتين او ثلاث. وقد احولها الى السينما، شرط ان يكون كل فيلم مجاوزاً لسابقه بالمعنى السينمائي. وتلك مشاريع خيالية. لا اعرف متى يقول لي الطبيب انني مصاب بداء لا شفاء منه، او بانهيار يشلني. لكنني انظر الى كل هذا ببرود تام.

□ ما نظرتك الى اميركا اليوم؟

- ان اميركا اليوم فيلمي الجديد. ان الاميركيين اذكياء لطاف وجميلون. ولا يفكرون، اليوم، سوى في المخدرات والمال. وتصرفاتهم عجيبة حقاً، وتزداد غرابة وكأنهم في مس؛ فهم لا يفقهون شيئاً.

□ وماذا عن صاحبك ريغان؟

- ان ريغان يجعلني افكر، اكثر فاكثر، في ماري انطوانيت. ويكاد تفكيره في شعبه يتلخص في هذه الصورة: «اذا لم يبق لديهم خبز فليأكلوا البسكوت».

عندما كان ممثلاً اطلقت عليه لقب «العشب الضار بالزرع». والآن، وهو الزعيم الشعبي، صار «العشب الضار بتميز».

لوي فرديناند سيلين

«إنني منذور لأن اكون محاصراً حتى القتل إلى آخر ايامي. ألم يكن سقراط يرى حياته كذلك؟»

سيلين

لوي فرديناند سيلين اسم ملعون في تاريخ الادب الفرنسي، كما الماركيز دوساد. لكن اذا عرف الاخير كيف يفرض نفسه عن طريق الخارج، فإن الملعون الاول، اي سيلين، ينتظر ان يعود فيفرض نفسه من الداخل. وإذا كانت اللعنة حلت على الماركيز دوساد بسبب إباحيته، فإن اللعنة حلت على سيلين بسبب موقفه المعادي للسامية الذي جره اثناء الحرب العالمية الثانية الى دعم الموقف الالماني. لذلك عاش الفترة الاخيرة من حياته، اي فترة ما بعد الحرب، في مزرعة خارج باريس بين كلابه وقططه. وواصل الكتابة بصمت. ولم يعتذر قط عن موقفه حتى لحظة وفاته عام ١٩٦١.

لكن سيلين قبل اتخاذ هذا الموقف كان قد اثبت عبقريته الروائية في كتابين خالدين «رحلة الى آخر الليل» عام ١٩٣٢، و «موت بالتقسيط» عام ١٩٣٦. وعلى الرغم من تضمن هذين الكتابين موقفاً معادياً لليهود شبيه بموقف دوستويفسكي في القرن الماضي، فإن صدور الكتابين في فترة سابقة لبدء المجازر النازية ضد اليهود، لم يجعل لذلك الموقف رد فعل قوياً، خصوصاً وان اهمية الكتابين لا تعود الى هذا الموقف، بل الى لغة جديدة وسمت الرواية العالمية الحديثة بهزة جديدة في الثلاثينات، مشابهة للهزة التي احدثها الايرلندي جيمس جويس في روايته «عوليس» في الفترة نفسها. لكن ابطال سيلين ما كانوا كابطال جويس مثقفين مرفهين يصلحون لتطبيق تقنية «المونولوغ الداخلي»، بل كانوا من الهامشيين الطالعين من الطبقة البورجوازية الصغرى. والذين يعيشون مأساة تمرد شبيهة بتمرد شارلي شابلن في الزمن نفسه.

كان جو سيلين آنذاك هو الجو الانساني الليبرالي الذي أطلع روايات توماس مان،

وبروست ودوس باسوس، وحتى وليم فولكنر. لكن تميز سيلين، عن مجايليه هؤلاء، كان بخلق كتابة روائية حية كالكلام، ناقلاً اللغة من الادب، الى «الوجود المحكي».

وهو يلخص هذه اللغة بما يسميه «تقنية الانفعال». والغريب ان النَفَس الليبرالي الانساني، الذي كان يميز ادب سيلين قبل الحرب العالمية، افتقده بعد الحرب، وان حافظ هذا الادب على الحرارة الانفعالية التي تميز بها الكاتب منذ باكورته «رحلة الى آخر الليل».

كان، آنذاك، المضمون الروائي، لدى سيلين في فرنسا وغراهام غرين في انكلترا وما كولور في اميركا، الدفاع عن النفس ضد الشرط البائس للوجود، والدفاع عن الحياة الى آخر مدى ضد محاولات سحقها. لكن ليس الدفاع الثوري الذي كان يميز ابطال «الواقعية الاشتراكية» في زمنه. بل دفاع من نوع آخر. ففي هذا العالم المنذور للحقد والكراهية، لا يمكن المقاومة سوى بالشعور البسيط بالاخاء العاطفي، وبما يتخلل هذا الاخاء من حنان ومن شجار. انها الوسيلة الوحيدة للدفاع عن النفس. لكن يقول سيلين: واذا كانت جملة «احب والده» تعني الموت، فليقذف والده بآلة الكتابة، كما فعل بطل روايته «موت بالتقسيط». وبعكس مالرو في «الوضع الانساني»، المفتش عن الوجه البطولي للحياة، كان الدفع الانساني لدى ابطال سيلين نقيضاً للبطولة. لكنه الحميم في اقصى درجاته، التمرد على السرطان الذي يعتبره وراثياً. وبرفضه الاسم سواء لنفسه او للاخرين، بل وجوب المقاومة على الرغم من الوجود العبثي، حيث للانسانية صورة الارض المحتلة والمأكولة،يكون تأثير سيلين كبيراً في سارتر.

ان ادب سيلين هو التفتيش عن الحب الحقيقي وليس التواطؤ.

اصدر سيلين في حياته بعد «رحلة الى آخر الليل» و «موت بالتقسيط»: «عصابة الاراجوزات» عام ١٩٤٣، «احتفال سحري لزمن سابق» عام ١٩٥٢، «نورمانس» عام ١٩٥٢، «من قصر الى آخر» عام ١٩٥٧. وبعد موته، صدرت له رواية «جسر لندن» عام ١٩٦٤.

مات سيلين منفياً بسبب ما سمي موقفه المعادي للسامية. ولم يسبق ان تحدث سيلين عن نفسه للإعلام، وان انتشرت شائعة فحواها أن اذاعة سويسرا سجلت معه، عام ١٩٥٥، حديثاً مطولاً اعتبر مفقوداً حتى كانت الذكرى المئوية لولادته، عام ١٩٩٤، حين

أعلن المدير الادبي للاذاعة المذكورة، السيد جيرار دالبرت، انه عثر على الحديث. فأذيع، ثم نشر في «المجلة الادبية» الفرنسية الشهرية. وانا انقله هنا كاملاً.

لكن قبل ذلك اضع القارئ في جو سيرة سيلين قبل احتفالات الذكرى.

بداية الرحلة

عاش طفولة صعبة ومراهقة مشاغبة. واصيبت ذراعه في الحرب الاولى، وزاول مهناً عديدة قبل دراسته الطب. وكان له زواج فاشل بابنة مدير المدرسة الطبية في رين، إذ طلقها في فترة وجيزة، ليس قبل تخرجه عام ١٩٢٤، وارتباطه باللجنة الصحية التابعة لعصبة الأمم. استقر في جنيف، بعد جولة في إطار عمله، شملت اميركا وافريقيا واوروبا.

وكان لقاؤه الراقصة الاميركية اليزابيت غريغ، التي صدر لها في باريس كتاب ذكريات عنه.

وكانت له، قبل زواجه الثاني، الرفيقة والملهمة، قبل ان تختفي من حياته الى الابد، بعد سنتين من صدور «رحلة الى آخر الليل».

وينتقل الى النمسا حيث يقابل عازف البيانو الشهير ولفورغ ثم يلتقي، في لندن، زوجته العتيدة لوسيين المنصور، التي ستشاركه في كل احداث حياته حتى اللحظة الاخيرة.

«اللاسامية»

بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤١، هوذا سيلين في حملة «معادية للسامية»: ينشر هجائياته الشهيرة ضد اليهودية بعنوان «ترهات لأجل مجزرة». وينشر بعدها «مدرسة الجثث» عام ١٩٣٨، فيدان قضائياً مع الناشر دونويل للتعريض والتشهير بالدكتور اليهودي روكس، وبتهمة التمييز العنصري. ويدور جدل في وسائل الاعلام، ويعاد طبع الكتاب، محذوفاً منه العديد من صفحاته.

وفي الاحتلال الالماني، يشغل منصب مدير احد المستشفيات. وينشر بحرية، ما يحلو له في اطار «معاداة السامية». بل انه، عام ١٩٤١، دشن افتتاح «مؤسسة الابحاث اليهودية» التي تولت نبش المؤامرات الصهيونية في التاريخ. ثم اشرف في العام نفسه

على اقامة معرض «اليهودي وفرنسا» في قصر برليتنر. ثم اعاد طبع «ترهات لأجل مجزرة» في نصها الاصلي الكامل؛ وكذلك النص الكامل لرواية «مدرسة الجثث». ثم اصدر في الاطار نفسه كتابه «الشراشف الجميلة»؛ فحظر توزيعه في المناطق الفرنسية غير الخاضعة للاحتلال النازي.

وخلال الاحتلال ايضاً، عقد سيلين احد عشر حديثاً صحافياً حول موضوع اليهود. ووجه الى الصحافة الباريسية احدى وثلاثين رسالة نشر بعضها. وكان معه حول هذه المسألة لفيف من اصدقائه الكتاب، مثل مارسيل ايميه، ماكس ريفول، جان بول، روبير لوفيغان، جان بيرو، جان بونفيلييه، وغيرهم.

وفي عام ١٩٤٢، اذاع نداء لتأسيس حزب وحيد في البلاد، يجمع كل الشخصيات المعروفة المناهضة لليهود؛ ثم القى محاضرة في الموضوع. ووقع بياناً بعنوان «بيان المثقفين ضد جرائم الانكليز». وفي العام التالي، نشر رواية «موت بالتقسيط»، وكذلك سيناريو من الرسوم المتحركة بعنوان «فضيحة في اغوار المحيطات»، ثم «شريط الاراجوزات» عام ١٩٤٤، وغيرها، حيث موضوع «معاداة السامية».

المنفى والعقاب

في نهاية الحرب قرر سيلين وزوجته الهجرة الى الدانمارك. لكنهما توقفا في بادن ـ بادن. وعبثاً حاولا الحصول على تأشيرة الى الدانمارك. وبعد اشهر من «الشنططة»، وصلا الى كوبنهاغن، في اذار ١٩٤٥. وبعد شهر، صدرت في حقهما مذكرة توقيف من السلطات، وقت كان سيلين يتبلغ نبأ اغتيال صديقه الناشر روبر دونويل في ظروف غامضة.

وكان دونويل هو الذي نشر الهجائيات. وبعد اعتقال الزوجين، تفرج السلطات عن زوجته لوسيين، في حين أنه ظل قرابة السنتين في السجن الدانماركي، حيث كتب «اجوبة عن اتهامات»، و «شطحات لزمن آخر». ثم اطلق في حزيران ١٩٤٧، ولبث في الدانمارك. وكانت السلطات الفرنسية حكمت عليه غيابياً بالسجن سنة واحدة، وبغرامة خمسين الف فرنك. وصودرت لهذه الغاية نصف املاكه. لكنه حصل على العفو عام ١٩٥١، فعاد وزوجته الى الوطن. واستقر في ميدون القريبة من باريس، ووقع مع غاليمار عقداً لنشر بعض اعماله الجديدة.

وفي عام ١٩٥٣، انشأ عيادة في بيته في ميدون. وراح ينشر روايته «احاديث مع السيد فلان» في «المجلة الفرنسية الجديدة». وكان نشرها فضيحة كبرى شغلت الاوساط الاعلامية زمناً، تقررت على اثرها سلسلة احاديث تلفزيونية لكنها منعت من البث. ومات في حزيران ١٩٦١. وعندما جعل البعض بيته متحفاً، احرق عام ١٩٦١، ثم شطب اسم المتحف من قائمة الآثار الثقافية الوطنية.

ترك سيلين تراثاً ضخماً. والمعروف من تراثه عالمياً روايتاه «رحلة الى آخر الليل» و«موت بالتقسيط»، وكلتاهما نقلت الى كل اللغات وبينها الروسية.

«رحلة الى آخر الليل»

اشتهر سيلين منذ باكورته الروائية «رحلة الى آخر الليل» التي رافقتها معركة ادبية بين اعضاء اكاديمية غونكور، حين كان مقدراً للجائزة ان تمنح لسيلين في شبه اجماع، فاذا بعضوين ينقلبان عليه، ويقف عضوان آخران ضد الانقلاب دفاعاً عنه، وهما ليون دوديه ولوسيان ديكافا. ولدى حجب جائزة غونكور عن الرواية، بادرت لجنة جائزة رينودو الى تبنيها. وهكذا كانت روايته الاولى، وهي بين اهم ابداعاته، معركة فتحت له الطريق واسعة للشهرة وايضاً لجدل، حوله وحول ادبه، لم يتوقف منذ ذلك الحين.

نالت باكورة سيلين الروائية شهرة لها مثيلها في فرنسا القرن السابق رواية «مدام بوفاري» لفلوبير. ومنذ البداية شحذت هذه الرواية معركة بين الاكاديميات صاحبة الجوائز الادبية، وكانت اول المعارك من نوعها. وتميزت الرواية بجديد على صعيدي الشكل والمضمون. ففي المضمون كان سيلين يترجم روحية تمردية لزمن ما بين الحربين في اسلوب روائي يهز، مختاراً ابطالاً من الهامشيين، غير المثقفين، ولا المرفهين، لكنهم عميقو الاحساس مرهفوه، يحاولون فهم العالم ليس نظرياً بل عملياً، اي باحتكاك عميق بالحياة، واستخلاص للموقف الفلسفي من هذا الاحتكاك، كما سيفعل الوجوديون فيما بعد. لذلك صرح جان ـ بول سارتر باعجابه الكبير بسيلين قبل الحرب.

اما في الشكل، فابتكر سيلين تقنية جديدة كان يسميها «تقنية الانفعال». وجاءت لغة ابطاله في هذا الاطار لغة حية، طالعة من الحدث اليومي. وهو يقول انه لم يفعل سوى التقاط هذا الانفعال، وتسجيله وقولبته في السرد الروائي. من هنا تغص لغته بالتعابير العامية لا الادبية.

طلعت رواية «رحلة الى آخر الليل» لتقلب كل مفهوم روائي سابق. فالاصوات تتضمن، هي ايضاً، اصواتاً متضمنة اصواتاً، كما يقول هنري غودار.

والطريف ان كل هذه اللغة الجديدة قامت على حبكة تقليدية هي حبكة المغامرات، كما لدى فولتير في «كانديد»، لكن بلغة العصر وظروفه.

وفي هذا تقول ماري - كريستين بيلوستا ان مغامرة بطل سيلين ليست سوى تحقيق فلسفي عن الشر، عن الحرب والمرض: هذين الحدين اللانهائيين للكابوس. ويقول ايف باج، ليست الفوضوية في «رحلة الى آخر الليل» سوى علامة مرارة وخيبة وقصة سوء فهم، وحيث حصة الخيال تظل خاضعة لعمل مستمر في الحزن.

وهذه الرواية، منذ صدورها الى اليوم، كررتها عشرات الطبعات في فرنسا وزينت بمختلف التصاوير، وشغلت عشرات الرسامين.

❊ ❊ ❊

الحديث الاذاعي المفقود

الحديث الاذاعي الذي اشرنا إليه في المقدمة كان أجراه معه روبير سادول عام ١٩٥٥، بعد عودة سيلين من الدانمارك، ومرحلة صمت ما بعد الحرب. واعتبر هذا الحديث مفقوداً حتى كانت مفاجأة العام ١٩٩٤.

□ سيد سيلين، او اذا احببت دكتور ديتوش، احب ان اعرف منك اذا كنت بدأت الكتابة قبل ان تحترف الطب أم العكس؟

- لا. الكتابة أتت متأخرة، الا اذا اعتبرت اطروحتي للدكتوراه التي كانت بعنوان «حياة فيليب انياس سملواس واعماله»، عملاً ادبياً الى حد ما. والحق ان هذه السيرة - الدراسة اقرب الى ان تكون رواية طبية. واذا شئت قل انها روايتي الاولى.

□ ومتى بدأت عملك طبيباً؟

- عام ١٩٢٤.

□ عام ١٩٢٤؟

- عام ١٩٢٤.

☐ يعني أنك بدأت الكتابة والطب في عام واحد؟

ـ نعم. لأنني في عام ١٩٢٤، بعد انجاز اطروحتي مباشرة، عينت في عداد البعثة الطبية لمكافحة الامراض الجلدية في جنيف. وهي بعثة تابعة لهيئة الامم. وبقيت هناك اربع سنوات.

☐ هل قررت منذ البداية ان تكون مزدوج المهنة؟

ـ ابداً، ابداً. كنت اشعر بأن الطب رسالتي. وانني آسف لأني اضطررت الى اهماله قليلاً. ولو انني انصرفت فقط الى الطب، لكنت اكثر سعادة اليوم. لأن مهنة الكتابة جرت عليّ بعض الهموم. ويمكن القول ان هذا الامر افلت من يدي مصادفة. كان ذلك عام ١٩٢٧، بعد خروجي من بعثة الامم المتحدة. وكان عليّ ان اتدبر أمر اقامتي في باريس. ولم يكن معي قرش واحد مدخر، فقلت ابيع كتاباً. هكذا قررت ان اكتب. وأوصلت مخطوطتي الى «دونويل». ولم افكر كثيراً في الموضوع الذي قررت ان اجعله كتاباً. وضاعت المخطوطة وقتاً في طريقها الى الناشر؛ لكنها وصلت اخيراً. وهكذا نشر كتابي «رحلة الى آخر الليل». ولأنني آنذاك لم أشأ ان اكتب باسمي الحقيقي حرصاً على مهنتي، اذ ان المرضى لن يشعروا بارتياح حيال طبيب ـ كاتب، فقد قررت ان اتخذ اسماً مستعاراً هو «سيلين»، الذي هو في الحقيقة اسم والدتي.

لكن الشهرة المفاجئة جعلتني معروفاً رغماً عني، وهكذا صرت الكاتب سيلين. ثم واصلت الكتابة. لكن حرصاً على المهنتين، عملت طبيباً في احدى الدوائر البلدية، مما يجعل تأثير كوني طبيباً وكاتباً، في الوقت نفسه، أقل ازعاجاً مما لو كانت لي عيادة خاصة. كان ذلك عام ١٩٢٧. ولأنني، في الحقيقة، لم اتصور الشهرة بهذه البساطة، وجدتني اعيش حياة لم اخطط لها. وانني اعتبر ذلك اليوم لعنة، اعني مسألة الكتابة. هذه هي قصتي كلها.

☐ لكن اريدك، يا سيد سيلين، ان تشرح لنا كيف وجدت فكرة كتاب «رحلة الى آخر الليل»؟ وكيف اهتديت الى هذا الاسلوب الادبي المميز؟

ـ لقد تركت نفسي بكل بساطة تعبر عما يجول في داخلها، بالاسلوب الذي ليس هو تأثراً بأحد. في ذلك العهد، أي فترة ما بعد الحرب العالمية الاولى، كانت الغالبية تقلد

الغائبين الكبار: بول بورجيه، اناتول فرانس، او فولتير الخ... ولم يكن هناك تشديد على الفردية. ولماذا الفردية؟ عرفت استاذاً للغناء في جنيف قال لي مرة: «لكل الناس صوت واحد، وليست هناك اصوات. وكل انسان يستطيع ان يغني في اي وقت». لكنني لم استطع ان اتقبل هذه الحكمة. كنت اريد ان يكون لي صوتي الخاص واسلوبي الخاص، من غير ان يعني ذلك انني توخيت ان اصير اديباً كبيراً. ويجب ان اعترف ان الارادة ليس لها الكلمة العليا. بل انني اعتقد ان الموهبة لا علاقة لها بالارادة. ثم ان ايجاد شيء جديد، ولو كان اختراع زر او زمور، له اهميته الخاصة. هكذا في الكتابة. فإن لم يكن للكاتب اسلوبه المميز، فأي معنى لكل ما تبقى؟ ثم، بفعل الكلام في الامور الاخرى، يكون الكاتب يتكلم عن نفسه، وهكذا يصير ادبه هو نفسه. انه نوع من البارانويا، من المرض النفسي، اليس كذلك؟ لكن الكاتب يتخطى هذا النوع من التعبير المرضي، عندما يكون في حالة خلق لوحة. فهو حتى في الكتابة عن نفسه، لا تكون نفسه هي الغاية بل شيء آخر. ان رامبرانت، مثلاً، رسم نفسه عشر مرات. هذا لا يعني ان رامبرانت فعل ذلك اعجاباً بنفسه، بل لأنه كان آنذاك يعمل شيئاً. كان يعتبر نفسه شيئاً او موضوعاً.

ـــ لكن ما دمنا في صدد الكلام عن تميز كاتب ما، فهذا يعني ان لهذا الكاتب تقنية معينة. والسؤال هل وجدت هذه التقنية فجأة، ام انها نتيجة ممارسة طويلة الأمد قبل «رحلة الى آخر الليل»؟

- إسمع. إن لكل انسان تركيبا بيولوجيا مختلفا عن غيره. ولذلك هو يحس بالاشياء ويعبر عنها بطريقة ليست هي نفسها التي يحس بها جاره ويعبر عنها. وعلى الرغم من عدم التشابه، فإن الناس، بدافع الشعور بالخجل من التمايز، يقلدون الآخرين ويتبعونهم، شأنهم في هذا شأن الكتاب انفسهم الذين يقلدون غيرهم. انهم مثل قطيع خرفان. لكن ما الذي يميز انساناً عن الآخرين؟ اعتقد ان ذلك يعود الى التقنية المستعملة: فهو يصوغ المادة البسيطة بطريقة فريدة. المتميز هو الذي له حضوره الخاص الكاسر لرتابة الاسلوب السهل الذي يمر بالأذن مرور الحداء غير اللافت. واعتقد ان متعاطي الادب العاديين تعاملوا مع اسلوبي المتميز التعامل نفسه مع اساليب المتميزين في كل زمان ومكان البعض اعتبره تحدياً، والبعض الآخر تعالى عليه، باعتباره غير مفهوم. كل ذلك لأن الناس، قبل ان يحين كسر رتابة التعبير عندهم، يكونون قد تقولبوا في اسلوب مسطح ناعم ولبق. عن هذا الامر، خصصت اخيراً كتاباً بعنوان « احاديث مع البروفسور. ي.» قد لا

تجده في المكتبات لأنني، كما تعرف، محاصر منذ بعض الوقت. وحتى ناشري نفسه مشارك في محاولة عزلي؛ وانت تفهم السبب.

□ لكن اسمح لي ان الاحظ هنا على كتابك هذا الذي تسميه «احاديث مع البروفسور. ي.» ان البروفسور في هذا الكتاب يقوده الكاتب من انفه؟

- ربما. هذا صحيح. بل يجب ان يكون الامر كذلك. واذا سألتني لماذا؟ فسأجيب بأن الناس يقودون هم ايضاً بعنف التقنية المعارضة لهم. فليست الافكار هنا هي التي يجب التعويل عليها في أي نص. وأسوأ ما في الامر هو الافتخار بأن هذا يملّكه فكرة او افكاراً. ان المكتبات العامة مليئة باكداس الكتب ذات الافكار. لكن هل هي حقاً الافكار التي تلفت؟ طبعاً لا. ان الذي يلفت هو التقنية. ان ابرة السويسري ريفير هي انقلاب حقاً. فلم تعد مسألة «فكرة» الساعة، التي هي فكرة عامة، ما يهم هنا، بل التقنية. ولأن الانسان لا يتمتع سوى بعمر قصير، فإن الجديد القليل الذي يمكن ان يقدمه، في أي مجال، يكون حقاً يستحق التقدير. وهذا الجديد يكون في مجال التقنية التعبيرية. ما هو الاكتشاف ان لم يكن تعبيراً عن تقنية جديدة؟ ان الذي اخترع ربطة العنق هو عبقري. فهو لم يعتمد الفكرة فقط، بل صياغتها العملية. وقد لا تستسيغ فكرة ان مخترع الربطة عبقري.

□ بلى لم لا؟ انني مقتنع.

- هذا عظيم.

□ نعم. لنعد الى «رحلة الى آخر الليل».

- حسناً. آنذاك كانت لدي فكرة، فكرة هذا الكتاب. لكن ماذا تعني الفكرة؟ ان الافكار مرمية في الطرق، وفي كل زاوية وفي كل مكان، بل نحن مصابون بتخمة الافكار.

□ هل يعني هذا ان فكرة كتابك وجدتها في الشارع؟

- بالطبع. وقفة تأمل صغيرة وتهتف: ها قد وجدنا فكرة. وفي صالون حاشد يهتف البعض: آه لو ان فيرجينيا تكتب الى عمتها، انها تستطيع ان تكتب روايات. وبالفعل ان فيرجينيا عندها الكثير من القصص وعندها الكثير من الافكار. اليس كذلك؟

□ لكنها لا تعرف كيف تستغلها!

- هذا صحيح. فالاخبار والافكار شيء، ووضعها على الورق شيء آخر. لأن هذه

الافكار، ما ان تبدأ صوغها كلمات على الورق، حتى لا تعود للافكار علاقة بما يجري على الورق. لان ثمة أشياء لم تكن تخطر ببال، تحدث عبر طريقة رصف الكلمات بعضها الى جانب البعض. وتطلع فجأة احداث حين يكون المقصود «التطابق». هنا لا بد من وجود الانفعال. بعكس كل ما يقال من ضرورة وجود الكلمة أولاً، باعتبار ان سفر التكوين في الكتاب المقدس يقول: «في البدء كانت الكلمة...» والحق انه في البدء يكون الانفعال؛ ثم تأتي الكلمة لتترجم الانفعال. واذكر استاذي الذي كان يكرر امامنا، نحن تلامذته، قوله: في البدء يكون الانفعال؛ اننا لا نعيش بغير الانفعال. ويكون هو اثناء ذلك مليئاً بالانفعال. حتى ان احدنا لو لمسه لاشتعل. ثم تأتي الكلمة بديلاً من الانفعال. هذه هي الحقيقة. هكذا عندما الحبيبان يبدأن الكلام هذا يعني انهما...

☐ لقد انتهت القصة.

- نعم. لقد انتهت. اليس كذلك؟ ان الافعال تتم في الصمت. وهنا ستقول لي: لكن ماذا ستعمل لخلق القصة؟ هذا صحيح. ماذا سافعل؟ لكن ما سأفعله هو مجرد التقاط الانفعال. ثم انك ستسألني: لكن من اين يأتي هذا الانفعال؟ والجواب انه يأتي من ذاتك نفسها، من طبيعتك الشخصية. ان الانفعال موجود بطريقة او باخرى لدى الجميع، جميع الناس سواء في شكل بدائي ام في شكل مُفَذْلك. المهم ان هذا الانفعال هو المادة المطلوب القبض عليها، وبناء السرد الروائي بها. لكن كيف يمكن اسر الانفعال؟ يا الهي هنا تكون الصعوبة الكبرى. لنفترض، مثلاً، اغتيال رئيس الجمهورية، في الغد، او رئيس مجلس القضاء. او لنقل انه حدث اغتصاب من النوع العنيف، او اي حدث خارق للعادة. ولنفترض أنك دخلت آنذاك الى مقهى أو متجر، أو أنك وجدت في ساحة عامة، فستجد الناس يتجمعون ويتحدثون، ويقول كل واحد كلاماً متقطعاً يتعلق بالحدث. لكن هؤلاء المتطفلين ماذا يفعلون، او، الاصح، ماذا يريدون؟ انهم يريدون قبل كل شيء استيعاب الحدث عبر الانفعال البادي على الناس. او، الاصح، انهم سيفهمون الحدث من خلال الامساك بايقاعه لدى الناس، عبر نغمة الانفعال. وما ان يستوعبوا هذه النغمة حتى يشعروا بالارتياح. اذن هم يبحثون عن ايقاع الحدث في الاحاديث الدائرة. ان الجميع يفتشون عن الانفعال. ماذا يفعل اذن رواد المقاهي والحانات عبر الاقبال على الشرب؟

☐ قد لا يكونون يطلبون الانفعال بل قتله.

- لا. لا. انهم يبحثون عن الانفعال. انهم ليسوا تعساء، كما يقال. ثم انهم غير قادرين

على القتل، قتل اي شـيء. لكنهم يتظاهرون باشياء صغيرة، بما يجعلهم يحققون هدفهم: الوصول الى القبض على انفعال الآخرين. ربما كانوا يحضرون الجو لخلق الانفعال؛ فاذا تحقق قبضوا عليه. وهكذا، ما ان يتم القبض على الانفعال عبر ايقاعه حتى يصير الى لويه، بطريقة ما، أو تجميده، أليس كذلك. وطريقة أسر الكاتب له هي الاصعب. لكن ما ان يتم ذلك حتى يكون تحقق أسلوب معين. ثم لا لزوم للتذكير هنا بالجملة الشهيرة: «الاسلوب هو الشخص». لكن ايضاً يجب اضافة عنصر ضروري للاسلوب هو ماله علاقة بالحقبة. ان اسلوباً معيناً يكون باهراً في زمن معين، لكنه لا يمكن ان يكون باهراً مميزاً في زمن آخر. وهذا امر مهم. لأن الحياة تحفل في كل حقبة بمستجدات واكتشافات على كل صعيد تتبعها مصطلحات جديدة وايقاع جديد. وهذا ما يسمى «الراهن». وليس من أسلوب مميز لا يعنيه هذا الراهن. ثم ان الاسلوب الانفعالي يمكن ان يكون في كل وقت راعياً للراهن. ان سرداً روائياً مهماً قد يتحول عبر مادة التقنية. كما يحدث للنص الروائي في المسرح او في السينما. وباختصار، ان هذا ما يبقى للانسان، الخالق والمتلقي على السواء. والخروج بالرواية من الكتاب الى السينما، كما الخروج باللوحة من المرسم الى المكان العام. وفي تغير المكان صلة بميكانيكية التعبير. لكن كل شيء عدا الانفعال قابل للتغير. اما الانفعال، فهو العنصر الدائم في كل الاعمال الكبيرة؛ ومن دونه لا يبقى سوى ركام الكلمات. وفي الانفعال تتم الاعمال الكبيرة.

□ اعتقد، واسمح لي بمقاطعتك...

ـ تفضل.

□ اعتقد انه منطق خطير. وبواسطة هذا المنطق يتم قتل الانفعال حثيثا في كل المجتمعات.

ـ لم يقتل كلياً بعد. وانا اراه الآن في كل المجالات. فعلى سبيل المثال، لا يجاوز عدد الاطباء المسجلين شرعياً في النقابة في فرنسا، والذين هم حملة الشهادات الطبية، الاربعين ألفاً، حين هناك نحو اربعمئة ألف من الذين نسميهم «الشافين»، والذين يمارسون الطب بواسطة الانفعال علاجاً وحيداً. ثم ماذا تفعل الاديان في هذه اللحظة سوى التركيز على الانفعال. وكيف يطلع الرسم دون الانفعال او الاحلام المتجددة؟ وماذا يحدث لك قبالة لوحة طالعة من انفعال؟ انه الانفعال ايضاً.

□ لكن اسمح لي لوي ـ فردينان سيلين بتذكيرك هنا بأننا انطلقنا في البداية من كونك مارست الكتابة كباب رزق لسد جوعك.

ـ فقط.

□ او لشراء بيتك...

ـ الذي لم اشتره.

□ حسناً لا يهم. لكن اريد هنا ان انصب لك فخاً صغيراً. فأسألك: هل يمكن لكاتب، سواء انت او غيرك، او اي رسام، ان يقوم بخلق فني بدافع الحاجة المادية معتمداً الانفعال؟ اي هل يمكن جعل الانفعال «على الطلب»؟

ـ آه. طبعاً لا. لأن الفنان او الكاتب، عندما لا يبني عمله على الانفعال لا يستطيع ان يبدع. انه آنذاك يحاول ان يكتب بحثاً او دراسة يبيعها، او ان يعمل صحافياً ناجحاً، لكن لن يكون مبدعاً. وهو لا يكون مبدعاً، الا اذا كان يلبي ضرورة العصر.

□ اذن انت كتبت بدافع الضرورة؟

ـ نعم. نعم.

□ ولأنك شعرت بالحاجة ايضاً؟

ـ آه لا. ليس هكذا. اذا كنت كتبت بدافع الحاجة في البداية، فليس انني لم اكن اكتب بدافع الانفعال. لأنني لو شئت فقط الحصول على المال لكان في استطاعتي ان ارتبط بالمستشفيات، وان اؤمن دخلاً محترماً وتقاعداً جيداً، وليس كما هي حالي الآن. ثم ان الكتابة لم تسبب لي سوى المشاكل مع الآخرين. فاذا كنت اندفعت في طريق الانفعال، فلأن ثمة سبباً غير المال ايضاً، ربما لأنني شعرت في داخلي بهذه القدرة التسجيلية الكبرى للانفعال. ولست في الحقيقة شديد الافتخار بذلك. الا ان هذا هو واقع الحال الذي اوجد لي خصوماً عدة. ان قلما انفعالياً، كقلمي، من النوع الغنائي الحار الساخر الخ... لا بد ان يورط صاحبه في قصص فظيعة.

□ في الحق انت رائد في هذا المجال، في هذا المجال الادبي الذي يغلب عليه طابع الدعابة السوداء.

ـ لا، ليس الامر هكذا. لكن للحقيقة ان هذا الفضل يعود الى اللغة الفرنسية. وعلى الرغم من كونها، في الحقيقة، لغة ملكية، امبراطورية، فإنها شديدة الحساسية لهذا النوع من الدعابة، مع ان غالبية الكتاب الفرنسيين لا يحسون بذلك. انهم يعملون على جعلها «اكاديمية» ويشتغلون بصبر على هذا النحو. فماذا تكون النتيجة؟ الابتعاد عما هو تميز لهذه اللغة. انك لا تجد خارج هذه اللغة القدرة على التعبير الانفعالي، لا في الانكليزية ولا في الالمانية اللتين اعرفهما جيداً. قد تقول وشكسبير؟ فأقول انه شاعر كبير حقاً، بل قد يكون أهم الشعراء في كل الازمنة. انه يستطيع ان يقذف السماء بالنجوم. هذا امر عظيم لكن لا يعني ان لغته انفعالية. ان الانفعالية شيء آخر، انها قريبة جداً من اللغة الفرنسية. انظر مثلاً الى فرنسوا فيون. انه شاعر قديم. حسناً، لكنه على الرغم من ذلك، لمس هذه الحساسية وقبض عليها، ولو في اماكن قليلة من شعره؛ الا انه قبض عليها حقاً، بعكس غالبية الكتاب الفرنسيين اليوم الذين لا يفعلون سوى الاجترار؛ وفي احسن الاحوال احياء ذلك وتجديده، واحياء فولتير مثلاً. ان «الاكاديمية» كانت عدوة هذا الامر. ثم جاءت الاختراعات الحديثة: السينما والتلفزيون والاذاعة، وهي اختراعات عظيمة لكنها ليست للانفعالية. ان من يبقى قادراً عليها هو الكاتب فقط. وعلى الرغم من ذلك، فإن الكاتب الفرنسي غالباً ما يتحاشاها مع انها موجودة في لغته، التي تدين لها كل اللغات باستثناء اللغات الشرقية. ان اميركا نفسها لا تستطيع ان تكتشف جديداً في اللغة الا بعودتها الى اللاتينية. والفرنسيون مع ذلك لا يحسون بهذا. انهم يشبهون نزلاء المصحات العصبية. لأنك اذا استجوبت مجنوناً فماذا ستحصل منه؟ لا شيء بالتحديد. انه لا يعرف في اي ساعة هو الان في اي مكان. هكذا الآخرون الذين لا يشعرون بما يجب ان يشعروا به في لغتهم.

ـ حسناً اريد ان اقاطعك هنا لاسألك حول ما يأخذه البعض عليك، او الاصح على اسلوبك. فأنت، قبل قليل، كنت تصف اللغة الفرنسية بأنها «ملكية امبراطورية» وعلى الرغم من ذلك، فإن مفرداتك، ان لم تكن مبتذلة، فهي عادية. وليس من ناقد لا يقول إن سيلين يستخدم اللغة العادية. فكيف توفق بين كلامك عن هذه اللغة وممارستك لها؟

ـ اذكر في هذا الصدد انني قلت ذات يوم لماري بيل: «انت قذارة». فاجابت: كلا ابداً. لأنك لكي تصنع القذارة يجب ان تكون تخلصت منها. اليس كذلك؟ أي انني عندما اكتب ما تظنه قذارة فهذا يعني انني انفصلت عنها؛ وهذه هي حالي. فأنا شديد التصفية، الى درجة التطهر. انا لا اشرب سوى الماء القراح، ولا آكل سوى المعكرونة.

ـ ولا تدخن.

ـ لا ادخن ابداً، ولا اعرف اية رذيلة. ومع ذلك فأنا انتظر شيئاً ما. لست ادري..

☐ المعروف ان الاشد طهارة هم الاشد خطراً.

ـ هذا صحيح. وهذا ما كانوا يأخذونه على روبسبيير وبحق. وقد انتهى نهاية سيئة.

☐ وفي الطب اليس الامر كذلك؟

ـ بل وفي كل شيء. لكن لنعد الى اللغة الفرنسية. ان للفرنسي لغة رائعة، غير أنه ليس فناناً رائعاً. وهذا ما يأخذه عليه بالضبط شخص مثل لانسون، لانسون الملتحي الاكاديمي الفظيع.

☐ يحدث احياناً ان نكتشف في كتبك انك تنحت كلمات جديدة.

ـ نعم عندما يكون ذلك ضرورياً. ما من مرة تعمدت ذلك. الم اقل انني اكون في المترو، وانني أعمد، احياناً، لأتأكد من الوقت الذي اكون قد اضعته، إلى تمزيق قطعة من قماش النافذة. هكذا أسوي الامر.

☐ يقال ايضاً انك من اوائل الكتاب الذين استخدموا اللغة المختصرة، اعني اللهجة العامية.

ـ ابداً ان هذه اللهجة استخدمها الكثيرون قبلي وفي كل مكان. وماذا فعل فرنسوا فيون غير هذا في شعره؟ ثم هناك برويان...

☐ الذي يقال انه استعمل لهجة عامية مصطنعة.

ـ ابداً. العكس هو الصحيح. فهذا الكاتب موهوب في التقاط اللهجة العامية. الا انه احسن كتابتها في اغانيه حين اساء كتابتها في رواياته، ربما لأنه كان خائفاً متردداً من استعمالها في كتاب، حين ان مثل هذا الاستعمال يحتاج الى شجاعة قصوى. انها لهجة ضرورية في الاستعمال الحي. وكان ماليرب ينصح باستخدامها، لكن بحيث لا تعطل سير القطار؛ المهم ان نظل في القطار.

☐ حسناً هل استطيع ان اسألك يا لوي فردينان سيلين اذا كنت تفضل ان تختار غير الادب للتعبير عن نفسك؟ كالسينما مثلاً؟

ـ لا ابداً.

□ او الاذاعة مثلاً؟

ـ ولا الاذاعة. انا لست موهوباً لهذه الوسائل. انا موهوب فقط لهذا الشيء الصغير الذي حدثتك عنه، والذي يقتصر على الامساك بانفعال اللغة المحكية عبر الكتابة. اليس كذلك؟ وهذا الشيء صعب، ويتطلب شغلاً كثيراً. ثم انني لا اعتقد أنّ من المناسب ان اتحدث عن شغلي الى الاشخاص الحاضرين معي هنا، دون الآخرين.

ـ لكن هل تجد اللغة السينمائية لغة مناسبة لتعبيرك؟

ـ ابداً. ابداً. انني رجل بسيط اصنع حيلاً للاشخاص الذين يقرأون في بيوتهم. ويجب ان اقوم بكل الشغل بنفسي. انني اعمل لهم وكأنني اتحدث اليهم من داخلهم. من الداخل. هذه هي المسألة. انني اخاطب اعصابهم مباشرة، وليس اذانهم. اعصابهم ونظرهم بقدر ما تستطيع حاسة البصر تحويل الانفعال الى صور. اليس كذلك؟ وليس من الضروري الكلام بصوت عال. البعض من قرائي كان ينصحني بأن اقرأ بصوت عال؛ لكن هذا لا يناسبني ابداً. كتابي ليس الكتاب الذي يقرأ للسمع. انني شخص للحميمية. وهذه صفة مثيرة للفضول. اليس كذلك؛ الحميمية. ان شخصاً يقرأ كتابه بصوت عال سيكون مسلياً. لكن سينتهي الى ان تسأله اخيراً: «وماذا في هذا الكتاب»؟.

الحق ان القارئ يتعرض، على يد كاتبه، لنوع من الصدمة؛ لكن هذا متوقع. انه ضحية اغتصاب مدبر. هذه هي الحكاية. في الاقل اغتصاب جزء من جهازه العصبي. يقال ان الموسيقى هي رسالة موجهة الى العصب مباشرة. وانني لو كنت املك موهبة موسيقية لاستغليتها في هذا الاتجاه. أي انني لو كنت مخيراً بين موهبتي: الكتابة والموسيقى، لاخترت الموسيقى بلا ادنى تردد.

ـ هل لأن اللغة الموسيقية هي اكثر عصابية من اللغة الكتابية؟

ـ بل انها اكثر انفعالية بالتأكيد؛ هي اكثر انفعالية. وربما لأنني لا اهتم سوى بهذا، كنت افضل الموسيقى. الكلمة! ماذا تعني الكلمة؟ «في البدء كانت الكلمة». الكلمة هي لغة.

هي بصقة الانفعال اليس كذلك؟ هي البراز الثقافي. لانه، عندما لا يعود هناك شيء، لا شيء ابداً، فإننا نتكلم، حين المشاعر الكبيرة هي صامتة. ففي الانفعال الكبير يصمت الانفعال؛ اليس كذلك؟

☐ اريد ان اختم هذا الحديث بسؤالك عن كتابيك الآخرين: «مشهد سحري لزمن آخر» و«نورمانس».

ـ حسن. انهما كتابان صدمتان. لأن قارئ «رحلة الى آخر الليل» كان لا يزال يحس انه ضمن الجو الادبي المعروف، في حين أنه، امام هذين الكتابين، يقف مدهوشاً حيال لغة هي الانفعال نفسه، الانفعال في حالته البكر. وهذه اللغة هي التي ستنتصر بعد موتي، ولن اتمتع بانتصارها. وفي اعتقادي، انه يجب ان يموت الكاتب حتى يتمجد. ان المجد هو للاموات. واما الاحياء، فلهم «الاكاديمية».

☐ وانت الست انفعالياً؟ او الاصح الم تصبح انفعالياً؟

ـ كلا. انني منذور لأن اكون محاصراً حتى القتل إلى آخر ايامي. كان سقراط يرى نهايته على هذا النحو. اليس هذا جوهر كتابي «نورمانس»؟ لكن هذه الكتابة قد يشعر ازاءها القارئ بأنه مذل، لأنه لم يتعلم في المدرسة عن الادب سوى وجهه المريح الذي تكيف معه. فهو لا يجد في كتبه المفضلة مثل هذا، ولا يقرأ صحيفته اليومية على هذا النحو. فالبطل في هذين الكتابين لا يكمل جملته؛ وهو يعبر عن نفسه بطريقة غير لائقة. واعتقد انني كنت قادراً ان اجعله ينهي جمله، لكنني لم افعل.

☐ ولماذا؟

انظر مثلاً الى الشعر. لماذا الشاعر يختار الكتابة على هذا النحو؟ لماذا لا يكتب الشاعر نثراً؟ اصحيح انه ليس قادراً على كتابة النثر؟ والا لماذا؟ هناك من كانوا يفعلون ذلك. مثلاً الشاعر سوللي برودوم كان يكتب النثر. وأنا حقاً اكتب النثر. لكن لماذا يجب ان يكون النثر كما هو النثر؟

☐ هل ترغب حقاً في اظهار قارئك عاجزاً؟

ـ ابداً.

□ أهو موقف اذن؟

- انا لا اهتم كما قلت لك سوى بالتقنية.

□ التقنية؟

- تقنية الشكل. وهذا ما أهتم به، وليس القارئ.

□ اتعني انك لا تهتم بالقارئ؟

- ابداً. اعني انني لا اهتم كيف يفكر هو، بل اهتم ان يشتري كتابي. فهذا يجعلني قادراً على الاكل.

□ آه ها نحن نعود الى مبدأ الادب من أجل الطعام؟

- بالطبع؛ فأنا لست مبشراً.

□ لكن هذا لا يتطابق مع الواقع. ارجو المعذرة. فأنت كما تقول ترغب في ان تكون مقروءاً.

- بالطبع.

□ كيف اذن تستهتر بالقارئ؟

- ولم لا؟ عليه هو ان يستوعب، سواء كان يعجبه الامر ام لا يعجبه. انه التحدي.

□ التحدي اذن؟

- نعم. ليكن الامر كذلك. فأنا مثلاً واجهت تحديات كثيرة. وقد تقول انني لم اطلع منها بخير. هذا صحيح. لكن هكذا كان.

□ هل تفكر في كتاب ملحق لكتابك «نورمانس»؟

- بالطبع. انني قيد العمل فيه. وسيحمل عنوان «نورمانس ٢». لكن هذا سيأخذ مني وقتاً كثيراً.

☐ لهذا سأسألك هل تشتغل بسهولة ام بصعوبة؟

- انني اشتغل بسهولة وبصعوبة. لكن عموماً عملي صعب. ولا احد يطيق احتماله. والدليل ان لا احد يقلده. ان السهولة هنا تعني الغاء العمل. ثم إنني لست مضطراً الى مصارحة القارئ بتفاصيل طريقة عملي. كما ان هذه المصارحة لن تفيده. عليه فقط ان يأخذ الكتاب كما هو، وان يتمتع به، ما دام دفع ثمنه. فاذا اعجبه، فسيقول ان سيلين هذا خنزير حقاً. المهم انه انفعل بالكتاب.

☐ وسيكرر فعلته هذه ثانية.

- نعم سيعود الى قراءتي. وقد يفعل ذلك ربما بعد مقارنة كتابي بكتب اخرى.

☐ انه تكتيك جيد.

- بالطبع. فهو بعد ان يقرأ كتابي لا يعود يستمتع بالكتب الاخرى. هذه هي حربي مع القارئ. انه قد يشتمني لكنه ينفعل بي.

☐ ولماذا لا ينفعل بكتب الآخرين.

- لأنه سيجد بعدي انها كتب مائعة، كتب اكاديمية،، فيغضب. وربما يكون غضبه مني اكثر من غضبه من اصحاب الكتب الاخرى المائعة. لأنه يعتبرني افسدت لديه متعة قراءتها.

☐ هل تصللك من القراء رسائل تشتمك؟

- وصلتني رسائل من كل نوع، بما فيها رسائل تهديد. وعلى الرغم من ذلك، فإن التقنية هي كل ما يشغلني.

☐ هل وصلتك رسائل من اشخاص كانوا يكرهون ادبك ثم صاروا يتعشقونه.

- لا اهتم بذلك. القارئ لا يهمني ابداً.

☐ انك حقاً كاتب مخيف للقراء.

- لكن ليس هذا هدفي. انني اتمادى في احتقاري الى اقصى حد. انني فقط اتساءل هل تقنيتي فعالة ام ليست فعالة.

□ يبدو انها حتى الآن فعالة.

- حسناً هذا هو المهم.

□ اخيراً. كيف تشعر وأنت تتحدث للمرة الاولى في الاذاعة؟ هل ستكرر ذلك؟

- لست ادري.

□ اعتقد انك تملك تقنية رائعة.

- آه. هذا هو. ها كل شيء.

***

سيلين المعركة المستمرة

في العام ١٩٩٤، حفلت الذكرى المئوية لولادة الكاتب الفرنسي لوي - فرديناند سيلين بالجدل نفسه الذي لم يتوقف منذ وفاته عام ١٩٦١. لكن الجديد ان يكون موضوع هذا الجدل يملأ حيزاً كبيراً في وسائل الاعلام الاسرائيلية، بعد ان صدرت، في إسرائيل، ترجمة بالعبرية لرواية سيلين «رحلة الى آخر الليل»؛ وان يكون فضيحة.

ومما قيل في دافع هذه الترجمة العبرية والسماح بها، انها للتخفيف من تبعة محاصرة تراث سيلين الادبي، والقائها على يهود اوروبا.

وعلى الرغم من مرور ٣٣ سنة على وفاته، فإن اللعنة تلاحقه. والفيلم التلفزيوني ذو الانتاج الضخم عن منفاه في الدانمارك منع في هذه الذكرى، من العرض.

وكان بيته في ميدون في ضواحي باريس، تحول الى متحف بعد وفاته عام ١٩٦١. الا انه احرق عام ١٩٦٨. ثم اسقطته السلطات الفرنسية العام الفائت من القائمة الرسمية للأماكن التراثية الوطنية.

وشهدت الذكرى المئوية اهتماماً فوق العادة، فاعيدت طباعة العديد من اعماله، بينها ما كان محظوراً؛ ودخل بعض تراثه الادبي في موسوعة «لابلياد».

وخصصت المجلات الادبية فسحة لذلك؛ وصدر العديد من الدراسات والكتب. واقيم

معرض صور تذكارية في باريس بعنوان «سيلين ١٨٩٤ ـ ١٩٩٤»، ضم خمساً وعشرين لوحة ومئات الرسوم. كما صدرت ترجمات لدراسات عنه في اللغات الاخرى، وبينها كتاب ذكريات للراقصة الاميركية اليزابيت غريغ التي كانت رفيقته وملهمته في باريس الثلاثينات؛ وكذلك سيرة جديدة لسيلين بقلم فيليب ايمارس بعنوان «سيلين بين الاحقاد والهوى»؛ وايضاً اربعة أشرطة تسجيل لاحاديث صوتية معه اجراها جان غينو عام ١٩٦٠؛ واتبعها غينو بدراسة صدرت بعنوان «سيلين المكرس». كما صدر عن بعض اصدقائه مجلد من ثلاثة اجزاء جمع نصوصاً ودراسات بعنوان «سنة سيلين».

أما روايته «رحلة الى آخر الليل»، التي اشرنا الى ترجمتها الى العبرية، والتي كانت ترجمت الى كل اللغات الحية منذ صدورها العام ١٩٣٢، فقد نزلت في طبعات جديدة لها، بتزيين لعدد من الرسامين؛ كما تناولتها كتب نقدية عديدة، بينها كتاب آلان كريسيوزي بعنوان «سيلين؛ فضلاً عن رحلة الى آخر الليل»، وكتاب كريستين كومباسي ـ سافي «رحلة الى آخر ليل سيلين» فضلاً عن كتب دراسية اخرى اهمها كتاب لشارل كرانس بعنوان: «سيلين».

وصدرت «رسائل السجن» وهي مجموعة رسائله الى زوجته خلال سنتي الاعتقال في الدانمارك بعد الحرب العالمية الثانية. وقد أعدها محامي زوجته وكاتب سيرته فرانسوا جيبو.

الهجائيات

بين كل تراث سيلين الادبي، لا تزال الهجائيات ضد اليهود هي القسم الملعون في ادبه. وطالما شغل الناس وتداولته الاقلام. لكن قلما دخل احد الى اعماق هذه الهجائيات ليوضح العلاقة الذاتية بها، الموقف المكوّن لدى الكاتب وابعاده النفسية والاجتماعية.

كل الندوات التي تناولت هذا الموضوع فعلت ذلك من زاويته الحدثية او السياسية. ونادراً من حيث الاسلوب الجمالي والادبي. ففي مقال حول هذا الموضوع، يقول ريجيس تيتا مانزاني ان اسلوب سيلين تطور في هذه الهجائيات، واكتسب بعداً ابداعياً اثر في ادبه لاحقاً.

والحق ان الموقف الرسمي كان له اثره البالغ في عدم انتشار هذه الهجائيات على نحو واسع. وبروز اليمين الجديد في فرنسا بروزاً قوياً اليوم، جعل الحدة في هذا الموضوع من طبيعة الاشياء، خاصة عندما يكون التركيز على البعد الوطني.

وخوفاً من انعكاس هذه الحدة، على الصهيونية، حدث ما لم يكن محسوباً، اذ اجازت اسرائيل ترجمة بالعبرية لرواية «رحلة الى آخر الليل».

وايقظ هذا الحدث فضيحة كبرى في اسرائيل شغلت الاوساط الاعلامية اشهراً. فكان بعض الرد للدفاع عن الترجمة، لدى بعض المثقفين ذوي الجذور الماركسية. ويقول نيكولا ويل ان هذا البعض كان قرأ ترجمة لرواية «رحلة الى آخر الليل» الى الروسية قامت بها السا تريوليه، زوجة الشاعر لويس اراغون، او الترجمة الى البولونية وسائر ترجمات البلدان ذات الانظمة الشيوعية. وكان سيلين صاحب «رحلة الى آخر الليل» في الثلاثينات يعتبر في تمرده واحداً من اليسار. لذلك يقول المعلق الادبي في صحيفة «هآرتز» الاسرائيلية يورام برونوسكي: «ان الشيوعيين كانوا يعتبرون سيلين في الثلاثينات في صفهم».

واما تبرير السماح بترجمة «رحلة الى آخر الليل» الى العبرية، فمن كون موقف سيلين من السامية لم يتبلور بعد في بداية الرواية، عدا اننا لا نعرف هل الترجمة العبرية كاملة أم مجزوءة، لأن الرواية، كانت تتضمن نقداً وسخرية من اليهود ليس بالعنف الذي سيبرر تالياً.

ثم ان احد المثقفين الاسرائيليين يقول انه كان على علاقة تعارف بسيلين في مودون؛ وان سيلين ابلغه اعجابه بقيام دولة اسرائيل، متمنياً ان تصدر ترجمة الى العبرية لروايته «رحلة الى آخر الليل».

وهذه الشهادة جاءت بعد وفاة سيلين بوقت طويل، وما من وثيقة تؤكدها. وتظل جزءاً من تبرير الترجمة التي قد يكون القصد منها، كما يقول احد المعلقين الفرنسيين، تبرئة الصهيونية العالمية من محاصرة سيلين المستمرة. لكن زائيف شترنل يرد على ذلك بقوله ان صدور سيلين بالعبرية وراءه رغبة الجيل الجديد، جيل ما بعد الحداثة، ان يجاوز الخطر السابق.

ومن الواضح ان مسألة الترجمة، مهما كانت دوافعها، لن تغير من صورة سيلين في

اذهان غالب الاسرائيليين، كما يقول نيكولا فيل. لذلك تشارك حنة هاميرمان، مترجمة «رحلة الى آخر الليل» الى العبرية، بكتابة مقال عن معتقلات الابادة النازية، بلهجة نارية، وكأنها تريد ان تضع حداً للمزايدة لدى الكتاب الاسرائيليين الرافضين لمسألة الترجمة، والذين اعتبروها فضيحة.

حديث عن السيرة

منذ السبعينات، اخذت سيرة سيلين تصير موضوعاً للتأريخ. فكانت السيرة الأهم لفرنسوا غيبو، وهو محامي السيدة لوسيين زوجة سيلين، وصدرت في ثلاثة اجزاء: أعوام ١٩٧٧، ١٩٨١ و ١٩٨٥. ثم تأتي سيرة سيلين كما كتبها ونشرها موريس بارديش عام ١٩٨٦، ثم السيرة التي كتبها فريدريك فيتو ونشرها عام ١٩٨٨. واخيراً السيرة التي كتبها فيليب ألميراس وصدرت في منشورات«لافون» بعنوان «سيلين بين الاحقاد والاهواء».

ومؤلف السيرة الاخيرة هو احد اكثر مريدي سيلين، الذي كان شارك عام ١٩٧٥ في تأسيس اول مؤسسة ثقافية معنية بسيلين «مؤسسة الدراسات السيلينية». وكان، عام ١٩٧٨، نشر دراسة بعنوان «افكار سيلين، اسطورة العرق، سياسة وهجائيات».

لكن السيرة الاهم بالطبع هي التي كتبها غيبو مذ صار معنياً اكثر بأرث سيلين بعد توليه الشؤون الحقوقية لزوجته. وتكاد اغلب الطبعات الجديدة لكتب سيلين تحمل مقدمات له، تشير الى انه اشرف تحقيقاً ونشراً على روايته الاخيرة «ريغودون».

وهذا حديث له مع اندريه دوفال.

□ كيف تعرفت الى اعمال سيلين وما هي قراءاتك الاولى؟

- قبل ان التقي لوسيت دوتوش لم اقرأ سوى كتاب «رحلة الى آخر الليل». ومذ قررت الذهاب الى بيت سيلين في ميدون، وجدتني أن من واجبي ان اقرأ كل شيء لهذا الكاتب. وكان ذلك عام ١٩٦٢، بعد وفاة سيلين ببضعة اشهر.

في البداية كانت قراءة سيلين واجباً. لكن سيلين من نوع الكتاب الذين كلما زدت معرفة بأدبهم ازددت تعطشاً. ولذلك قرأت كل اعماله وكل ما كتب الآخرون عنه. بل اعدت

قراءة رائعته «رحلة الى آخر الليل». والحق ان اعادة قراءة اعمال سيلين متعة، لأن القارئ سيكتشف كل مرة جديداً. ان سيلين يذهب الى الاعماق؛ والزمن لا يجعل كتاباته خارج الموضة. انه عميق وحي استمراراً.

☐ كيف كان لقاؤك ولوسيت دوتوش؟

ـ اول لقاء كان بواسطة محامي لوسيت الذي اصطحبني ذات مساء الى بيتها. ثم توطدت صداقتنا اثر حادث لي تضرر منه عمودي الفقري، فدعتني لدى الخروج من المستشفى الى بيتها لقضاء فترة النقاهة. وكانت كل احاديثنا عن سيلين. ثم ذات يوم اطلعتني على مخطوطة آخر رواية له «ريغودون». وهكذا صرت اخصص ايام الاحاد لهذه المخطوطة بغية نشرها. واستعنت بصديق لسيلين هو بوب فستوف لفك ألغاز بعض الكلمات والجمل؛ واستعنت ايضاً بلوسيت التي كانت تعودت خط سيلين. وكانت حتى ذلك تعرفه اكثر مني. اما اليوم، فالعكس هو الصحيح.

☐ وكيف اصبحت محامي لوسيت دوتوش؟

ـ كان ذلك لانشغال محاميها السابق اندريه داميان؛ فكلفني الحلول محله، هكذا بكل بساطة.

☐ ماذا افادتك لوسيت في كتابة سيرة سيلين؟

ـ في كل شيء تقريباً: فهي عرفتني باصدقائه الحميمين، الذين كانوا بعد احياء، وما كانوا ليفتحوا لي ابوابهم وقلوبهم لولا رفقتي للوسيت؛ وهؤلاء الاصدقاء في فرنسا او في الدانمارك حيث قضى فترة المنفى.

☐ وهل ذهبت الى الدانمارك؟

ـ بالطبع. كنت اريد ان اكتب سيرة دقيقة وافية وواقعية. وهكذا اعدت الرحلة التي كان قام بها سيلين، كما حدثت متابعتي خطواته منذ البداية. فركبنا القطار الذي ركبه وصولاً الى كوبنهاغن. وحدث هذا في رفقة فريق من التلفزيون الفرنسي كان يريد ان يسجل الحدث. والمكان الذي اقام فيه سيلين اثناء المنفى، قرية تسمى كورسور. وللأسف، ان هذا الفيلم، الذي قام بتصويره شارل شابو، لم يعرض حتى اليوم، على الرغم من تكاليفه الباهظة. وفي اعتقادي ان في الامر ضغوطات سياسية معينة.

❑ ماذا يحكي هذا الفيلم؟

ـ ثمة مشاهد مؤثرة عن ايام المنفى كانت ترويها لوسيت في الاماكن الواقعية. زرنا كل البيوت التي كان يتردد اليها سيلين، ووجدنا بعض كتبه مع الاهداءات في قبو بيت ميكلسون. كما اكتشفنا بقايا مكتبة سيلين التي جمعها هناك. وفيها كتب عديدة مهداة له، بينها كتاب لروجيه نيميه.

❑ ماذا يمكن ان تركز عليه كانطباع عام وانساني لدى سيلين؟

ـ عزلته. انه شخص يحب ان يكون منعزلاً، وان يعيش في عزلة. وهو لم يرتبط يوماً بحزب او حركة او جمعية. هذا دأبه منذ الحرب العالمية الاولى التي تطوع لها وجرح. هذه العزلة لم تكن تمنعه من التزام القضايا التي يؤمن بها، التزاماً قوياً. لذلك كنت انوي ان اضع لسيرته العنوان التالي: «سيلين الفارس المفرد».

❑ لكن البعض يقول انه كان ينتمي الى هذه الجماعة او تلك من الذين «كانوا يعوون كالذئاب».

ـ بعد تحقيق دقيق كمحام، استطيع ان اؤكد ان سيلين لم يرتبط بأي جماعة. ربما هناك أيضاً ذئاب يعوون مثله؛ لكنه كان يعوي منفرداً. ان الهجائيات التي كتبها كانت طالعة من قناعاته الشخصية، وكذلك كل النقد، وكل المواقف. كان شخصاً وحيداً.

❑ ألا تجد أن هذه الهجائيات كانت شديدة اللهجة «اللاسامية»؟

ـ طبعاً. لكنها كانت تتميز، كما كل كتابات سيلين، باسلوبه الحامض وصوته الفذ. ويكفي مقارنة هجائيات سيلين بهجائيات غيره «اللاسامية»، حتى تكتشف فرادة هذا الاسلوب. وواصل هذا النفس الهجائي اللاسامي في كتابه الشهير «ترهات لأجل مجزرة» الذي قال عنه اندريه جيد انه لم يأخذه على محمل الجد، على الرغم من الوقائع.

❑ انه كاتب ساخر.

ـ كانت عنده سخرية اليأس وضحكته تشبه ضحكات المساجين في المعتقلات. كانت لديه القدرة على السخرية حتى في المواضيع المأساوية. وفي كتابه الاخير «ريغودون» يروي سيلين رحلته الاخيرة مازحاً حتى في اصعب اللحظات، وفي الكوارث، محولاً الرعب الى مسخرة، على طريقة لوحات غويا وبروغل وبوش.

❑ ان سيلين يرتبط عاطفياً بماضيه العسكري، او هكذا يشتم من بعض كتاباته. الى اي مدى ترى ذلك صحيحاً وكنت ضابطاً في الاحتياط؟

- في اعتقادي انه ارتباط ضئيل الأهمية. انا مثل سيلين؛ وعلى الرغم من تأثري السابق بالانضباطية العسكرية، فإنني كنت احاول دوماً التمرد والانفلات. ولا اعتقد ان سيلين كان يختلف عني، عدا ان كل وجدانه كان وجدان متمرد بامتياز.

❑ يعلن سيلين مراراً هذه الحساسية المفرطة لديه.

- هذا صحيح. فهو في ذروة شراسة تعبيره يكاد يوحي بأنها شراسة لتغطية رقة متناهية. هذا لا يمنع القول ان لديه رغبة دائمة ان يكون عكس التيار. وهذا ما يثير اعجابي دائماً.

❑ لماذا السيرة التي نشرتها في ثلاثة مجلدات لم تتبع التطور التاريخي، فتجعل الجزء الاخير مرحلة ١٩٣٢ - ١٩٤٤ التي كان يجب ان تبدأ بها؟

- جرى الامر بكل بساطة كالتالي: بعد صدور الجزء الاول من السيرة، ذهبت الى الدانمارك، لأستوفي تلك المرحلة. وعندما عدت من معايشتي الميدانية للأحداث التي عاشها هو، ومقابلاتي مع الذين عايشهم هناك، تصورت ان انجازي الكتابة عن هذه المرحلة قبل ان تبرز في ذهني يكون افضل، وهكذا فعلت. ثم ارتأيت ان اعود إلى كتابة المرحلة الاولى. ولأنني أعاني بطأ في الكتابة ناجماً عن كوني محامياً ولا يمكنني التفرغ للأمر الا في العطلة، اقترح الناشر ان يصدر الجزء الحاضر بين يديه، ريثما استكمل انا الجزء الاخير عن المرحلة الاولى.

❑ هل كان الجزء الاخير صعباً عليك؟

- ابداً، لأن الوثائق متوافرة، بعكس المراحل المتأخرة وخاصة مرحلة الحرب. ومن حسن حظي التقيت كل شهود تلك المرحلة الاحياء في اسبانيا او المانيا او ايطاليا مثل «هرمان بيكلر، ليون ديغريل، كارل ابتينغ، غير هارد هيل» الذين اعطوني الكثير من الوثائق السياسية.

❑ لكن ماذا عن المخطوطات غير المسموح بنشرها؟

- الحق اننا استطعنا تذليل هذه العقوبات رسمياً، بالنظر الى المنشورات غير المأذون

بها من نصوصه التي كانت تطبع وتوزع سراً، مما جعل المحكمة تسمح بهذه النصوص شرط ان تكون بإشرافي واشراف زوجته، لنحول دون اضافة او تشويه. عدا ان الهجائيات الشهيرة لا يشملها الحظر، بحسب القانون الصادر حديثاً والذي يمنع كل المنشورات المحرضة على التمييز العنصري، لأن هذا القانون ليس له مفعول رجعي. والهجائيات تعود الى زمن ما قبل الحرب.

لكن بعض النصوص رفضت السيدة ديتوش اعادة نشرها مثل «انقاض»، لأن سيلين نفسه كان في حياته رفض اعادة طبعها. تبقى بالطبع بعض النصوص التي كانت المحكمة حظرت نشرها كما «وجه من وجوه فرنسا».

□ كيف تنظر الى سيلين اليوم؟

- ان سيلين اليوم حي اكثر من اي وقت مضى، وهو بالطبع مستبعد من التكريم الوطني. وتحويل بعض الاصدقاء بيته الى متحف ثم حرق هذا المتحف عام ١٩٦٨، دليل على ان هذا الرجل لا يزال يقيم في مماته معارك كما كانت في حياته. يصعب ان يذكر اسم سيلين في جمع ما دون ان تنشب معركة. وكان هكذا منذ باكورته «رحلة الى آخر الليل» التي كانت منها لأول مرة معركة بين اعضاء اكاديمية غونكور. فنام يومها سيلين وهو متوج بالجائزة، وافاق على انتزاعها منه.

طوني موريسون

«في نيويورك يستطيع الانسان ان ينجح لكنه لا يستطيع ان يحيا»

طوني موريسون (من رواية طفل القطران)

طوني موريسون هي، بين الكتاب الزنوج الأميركيين، أول من نال جائزة «نوبل للآداب». وهذه الروائية الاميركية تدور اعمالها كلها حول التحدي الاسود للعنصرية البيضاء. تتميز باسلوب ادبي فذ ومبتكر بدأه رالف اليسون، مواطنها الزنجي، لكنه لم يبلغ شهرتها ولا مغالاتها فيه.

لم تعرف موريسون بغزارة الانتاج؛ لكنها، وزميلتها والكر، كانتا ابرز كاتبتين سوداوين في اميركا الشمالية بين عشرات الكاتبات والشاعرات، ونقل انتاجها الى اكثر من لغة منذ نالت عام ١٩٨٨ «جائزة بوليتزر»، كبرى الجوائز الادبية الاميركية.

استقبلت رواياتها كلها بالترحاب الاّ مسرحية لم تلق رواجاً، فلم تنشر، كتبتها عام ١٩٨٦ في ذكرى اغتيال القس الزنجي الثائر مارتن لوثر كينغ الذي اتهمت باغتياله وكالة الاستخبارات الاميركية في زمن كينيدي.

اذا ثمة ما ميز ادب هذه الكاتبة الزنجية الاميركية، فليس المواضيع التي عالجتها وكلها حول العنصرية البيضاء والتحدي الاسود، بل الاسلوب الشديد الخصوصية الذي ابتكرته منذ روايتها الثالثة. وقد تكون روايتها «جاز» تختصر هذا الاسلوب بابرعه واعمقه واروعه. الاسلوب الذي اكتشفت هي انه الاقرب الى اسلوب موسيقى الجاز. ومعروف ان موسيقى الجاز، التي انفجرت في اميركا، ثم عمت العالم، هي ابتكار زنوج اميركا بعد الحرب العالمية الاولى، ومع انفجار «ثورة أكتوبر» وذاك المد التحرري الكوني، التحرر من الكليشيهات التي ظلت تأسر الانسان البورجوازي بعد الثورة الرومانسية في القرن التاسع عشر.

ولم يكن غريباً ان يترافق هذا التحرر في الموسيقى مع التحرر الادبي، الذي كانت تختصره آنذاك في اوروبا حركة «دادا» والبدائية في الفنون التشكيلية، الى كل ما شجع على التخلص من كل تعريف وتحديد جاهز للأدب والفن.

كتبت طوني موريسون روايتها هذه «جاز» كما لو كانت تكتب نغمة جديدة من الجاز، نغمة تسعينية تجاوب نغمات ما بين الحربين العالميتين.

وعلى الرغم من الحبكة البوليسية في الرواية في شارع الزنوج بنيويورك، فليس ثمة سرد ولا بناء درامي، بل هذا النفس اللاهث، بين الامل والحنين في تطور الاحداث وملاحقتها، إذا استعارت من الشعر اكثر صوره نزقاً، ومن الواقع اقصى حالاته تطرفاً.

وفي هذا تقول: «كان هدفي ان اقدم شريحة سردية واسعة في تنوعات الخيال، ومقاربة الاناشيد، الشعر، صور اللغة؛ وان ابرهن على الغنى العظيم في التراث الاسود. وهذا ما يحقق لي اولاً هويتي الانسانية قبل هويتي الادبية. واذا كان اسلوبي استطاع ان يلتقط الموسيقى التي احس ايقاعها في داخلي، اكون هكذا صححت كل الاخطاء اللغوية التي وقع فيها اسلافي السود، وقدمت البرهان المطلوب».

لكن موريسون لم تنل جائزة نوبل للآداب على روعة هذا الاسلوب، فالاكاديمية الاسوجية تمنح جوائزها للدافع السياسي قبل الدافع الادبي. وعلى الرغم من ان مفهومنا عن الحرية والتحرر قد يختلف عن مفهوم اعضاء اللجنة الحاكمة في اسوج، فإن من الواضح ان مسألة الحرية وانتصار الديموقراطية هي ما يشغلها منذ اعلان البيريسترويكا السوفياتية.

تقول موريسون: «انني من مواليد كليفلاند. جذوري تعود الى الجنوب. هرب اهلي من الاسترقاق في القرن الماضي. كان الصراع بين التكيف مع الواقع الابيض والحفاظ على الهوية السوداء هاجسي الدائم. وفي السبعينات بلغ الذروة؛ فلم اجد ابلغ من تدوين هذا الايقاع الموسيقي الذي يهزني نحو الاصول السوداء؛ فجاءت روايتي اشبه بلوحة شعرية سوداء.

وموريسون ليست الكاتبة الزنجية الوحيدة في اميركا. الا انها الابرز الى جانب شاعرات وقاصات وباحثات امثال بولا مارشال، مايا انجلو، مرغريت والكر، غلوريا

تايلور، طوني كاو بامبارا، غايل جونس، غويندولين بروكس، نتوزاك شانغ، نيكي جيوفاني، سونيا سانشيز، اودري لورد وغيرهن، ومنافستها الاولى أليس والكر.

ومع ذلك طلعت هي في المقدمة، باسلوب اقوى حتى بين الكتاب الزنوج وليس الكاتبات فقط.

في بيان الجائزة تلح الكاديمية الاسوجية على تأثر موريسون بروائيي اميركا اللاتينية، إلى جانب بعض التأثر بفولكنر. والحق ان التراث الاميركي الجنوبي الادبي المعاصر يتميز بأنه ارتباط روحي بالجذور الوثنية عبر اسلوب «الواقعية السحرية» او «الخيالية الواقعية». وهذا هو طموح موريسون. فجذورها الافريقية «تتقارب» روحياً وادبياً مع جذور كتاب اميركا الجنوبية، حيث استمر التراث القديم للهنود حياً يغذيهم. ولم يفطنوا الى اهميته الا في هذا القرن. ومن هنا هذا التميز الذي كان غارسيا ماركيز وجهه الابرز.

وتعترف بذلك، فتقول: «انها لميزة مشتركة، ميزة المزج بين الواقع والسحر، بين الواقع والاسطورة، دون ان يغلب احدهما الآخر».

لكن لأسلوب موريسون خصوصية حادة تعيها هي تماماً، وتجعلها متفردة في هذا المجال. تقول عن نفسها: «كنت دائمة النفور من اسلوب الكتاب السود في نقل المشاعر نفسها التي نعانيها جميعاً. وبينما هم كانوا يعبرون عن هذا الهاجس بالاحداث، رحت انا اصور من خلال الرعشة النفسية، فكان عليّ ان ابتكر».

وربما تعترف بأن بعض اسلافها المثابرين من الكتاب السود في اميركا، وخاصة جيمس بالدوين ثم رالف ايليسون، حاولوا الاقتراب مما تفعل هي اليوم. لكنها، تقول: «ان ثمة فراغاً لم يملأ. ثمة مسحة بيضاء كانت غالبة في ادبهم. من هنا جرأتي في اقامة التوازن بين اللونين. ولأجل ذلك كان على هذا الاسلوب ان يغوص عميقاً في الداخل دون ان يشوشه وجود الشخصيات البيضاء. ولم اقصد قط استبعاد البيض، بل وضعهم في الحجم الطبيعي الذي لهم في مخيلتي، وفي المكان المناسب. ذلك انهم ليسوا في الداخل، وانا كنت اكتب عن الداخل. ومع اهتمامي بهذا التوازن كان عنصر آخر لم اغفله: موقع القارئ من هذه المعادلة: الابيض او الاسود، القريب او البعيد. عدا انني كنت حريصة على التوازن بين خصوصية الخليط العرقي وخصوصية النبرة والايقاع والصوت».

تعول موريسون كثيراً على الثقافة، على الرغم من كونها ابنة بيئة كادحة، ربما لأنها

شاءت ان تستوعب تاريخ بني جلدها ومسيرتهم الملحمية. وهي ابنة عائلة لم تتحمل كغيرها العبودية في الجنوب، قبل حرب التحرير، فهربت الى الشمال. وهذا الهرب نحو الحرية ظل قوياً في العائلة؛ فعائلتها تقصدت ألا تنسى ذلك الهرب الانتحاري. وانكبت على دراسة تاريخ الزنوج في الجنوب، فتاريخ الجنوب، فتاريخ الولايات المتحدة، فتاريخ القارة الاميركية، فتاريخ العالم.

ثم شغفت بالتعليم على قدر شغفها بالعلم. وبعد تخرجها من جامعتي هاوارد وكورنيل، درّست في أهم الجامعات في اميركا. وهي تدرّس، حالياً في جامعة برنستون في نيوجرزي.

وساعدها على المزيد من ولعها الثقافي عملها كمستشارة ثقافية في احدى اهم دور النشر في الولايات المتحدة الاميركية «دار راندوم». وقد نفاجأ اذا علمنا انها كتبت كوميديا موسيقية بعنوان «نيو اورليانز» قدمت في برودواي بنجاح.

لكن ذروة ثقافتها في الكتابين النقديين اللذين صدرا عام ١٩٩٢: الاول بعنوان «عدالة العنصرية» وفيه دراسات لأهم المفكرين الاميركيين الذين عالجوا موضوع العنصرية؛ والثاني بعنوان «اللعب في الظلام»، اروع بحث في الاساطير الافريقية.

وهذا لم يمنع ان تكون ثقافتها منحازة الى الموضوع الاساسي الذي هو محور اعمالها: التحدي الاسود للعنصرية البيضاء.

من هنا كان، في عملها الثقافي، كما في ادبها، ذلك الانحياز. ومع دار النشر الشهيرة «راندوم هاوس»، كانت تهتم باختيار اعمال السود المتمردين، مثل كتاب محمد علي كلاي، بطل الملاكمة، او كتاب المناضلة انجيلا ديفيس وغيرها. عدا تأليفها هي للعديد من الدراسات. لكن ذروة ذلك مسرحيتها اليتيمة التي كتبتها عام ١٩٨٦ في ذكرى القس الزنجي الثائر مارتن لوثر كينغ الذي اغتيل على يد رجال الاستخبارات الاميركية، بعد تشويه سمعته باتهامات مختلفة. وللأسف، فإن هذه المسرحية التي حملت عنوان "Dreaning Emmet"، لم تنشر.

لم يخص بيان الجائزة عملاً محدداً بل مجمل اعمالها. ربما لأنها تكاد تكون، على اختلاف الشخصيات والظروف، تدور حول محور واحد.

وهكذا، منذ عملها الروائي الاول «العين الاشد زرقة»، الذي نشرته عام ١٩٧٠، نلمس بوضوح المحور الذي تدور حوله اعمالها.

والحق ان هاجس الكتابة لم يكن وارداً لدى الكاتبة قبل السبعينات، وهي تقول: «لم افكر يوماً انني سأصبح كاتبة. ولم اكن اجد لدي لا الطموح ولا الموهبة. لكن فجأة، وكنت بلغت الثلاثين، مررت بحدث هزني كلياً، حدث شخصي لكن تأثيره عنيف في حياتي. اذ تطلقت، ووجدتني مع ولدين اواجه مشاكل مادية ومعنوية رهيبة».

انها حتى الآن تحمل اسم زوجها الاول موريسون، مضافاً الى اسم الدلع الذي كانت معروفة به في الجامعة. اما اسمها الحقيقي فهو: كلوي انطوني ووفورد.

وتضيف موريسون: «اصبت بحالة من القلق ورحت اواجه نفسي بقوة عبر استعادة الماضي، وما اريد من المستقبل. كنت في حالة من عدم التوازن: فأنا اعيش من الادب، ادرس الادب، واناقش الادب، وعلاقتي هي بالادباء. وشعرت فجأة بأن شيئاً ينقصني لأكون في صميم هذا الجو. وكانت الستينات تزخر آنذاك بحيوية اجتماعية هائلة على الصعيد الطلابي وعلى صعيد المجتمع، الذي كان غارقاً في دراسة حرب فيتنام؛ كما كانت تزخر بردود الفعل اليومية التي خلقت وعياً حاداً ويومياً للمشاكل التي تربط الفرد بالمجموع. كان ثمة احلام في اذهان الجميع؛ فتساءلت هل تتحقق؟ وجاء من يهمس في اذني «اين هي احلامك؟ بماذا تفكرين؟ لماذا لا تكتبين؟» ولم اصدق آنذاك ان في استطاعتي الكتابة الابداعية، رغم اني كنت اغص بالافكار. لكنني وجدت أن الكتابة سوف تنقلني نهائياً من الماضي الذي اتخبط فيه، الى مستقبل، هو مستقبلي انا. وتيقنت ان الكتابة هي التي ستعيد لي توازني وتماسكي. وكانت الكتابة الروائية هي الاقرب منالاً، لأنني كنت اعيش في وسطها، فانا كنت مستشارة ادبية في دار النشر راندوم. وهكذا بدأت كتابة رواية «العين الاشد زرقة».

عندما نشرت موريسون باكورتها «العين الاشد زرقة» عن الدار التي هي فيها عام ١٩٧٠، كانت تشعر انها انغمست في مغامرة لا تدرك كل ابعادها أو نتائجها. لكن الصدى الطيب، ولو الضئيل آنذاك الذي اقتصر على محيطها، ادخل الطمأنينة الى نفسها. ولم تجرؤ ان تدعي آنذاك انها صارت تنتمي الى فئة الكتاب.

كانت الرواية الاولى هذه اقرب الى الحكايات التي تخطر في اطار احلام اليقظة.

تحكي هذه الباكورة عن الاغتراب الذي تشعر به طفلة سوداء في مجتمع يغمره سحر الشعر الاشقر والعيون الزرقاء. كان هذا الهاجس عنيفاً على الطفلة الى درجة انها بلغت في لاوعيها عالماً خرافياً كانت هي محوره، بسبب الزرقة التي راحت تشع من عينيها الزرقاوين. زرقة تخطت كل ما كانت تراه لدى الآخرين. لكنها لم تجد في الواقع من هو معجب «بزرقة» عينيها سوى شقيقها.

كانت هذه الباكورة «تفتقر الى البناء الروائي الحقيقي». لكنها عبر نقدها هي نفسها لروايتها، ادركت انها وضعت يدها على سر التأليف. فكان الحافز قوياً لكتابة روايتها الثانية «شولا»، متوغلة في المغامرة الى اقصى حد، مراهنة عليها بمستقبلها كله.

ولم يخيب النقد تطلعها، لأن الرواية الثانية التي اصدرتها بعد ثلاث سنوات حملت شخصية روائية ناضجة؛ كما لو أن الطفلة «ذات العين الاشد زرقة» بلغت، وجاوزت اوهامها. فاذا هي تدرك جيداً كل القيم الاجتماعية وكل المفاهيم الاخلاقية، وكل العلاقات بين الرجل والمرأة في مجتمع محدد الملامح. والبطلة لا تقدم هذا الوعي كتصوير وتفسير، بل تجاوزهما الى نقد يزعج.

وعلى الرغم من بقائها بعيدة عن الاضواء لأن روايتها الثانية، كالاولى، اقتصرت على عدد محدود من النسخ، فإنها كروائية كانت تشعر بثقة اكبر، وبطلتها صارت ناضجة اكثر. الا ان الهدف لا يزال بعيداً.

لذلك عندما وصلت الى نهاية مسيرتها المظفرة بنيل جائزة نوبل للآداب، تحدثت الى الصحافيين كما لو عادت فتاة صغيرة نجحت لأول مرة في صفها: «كم انا سعيدة. ان امي لا تزال على قيد الحياة لتفرح بي».

نشيد سليمان

في العام ١٩٧٧، ومع صدور روايتها الثالثة «نشيد سليمان»، فرضت طوني موريسون نفسها على الوسط الادبي عبر نيلها «جائزة النقاد». وهذا النجاح من كونها وجدت هنا، فضلاً عن افكارها الناضجة، اسلوبها الناضج. الاسلوب الذي سوف يميزها من الآن فصاعداً. تدور الرواية حول شخصية «ماكون دايد الثالث» الذي يعاني صعوبة في

استعادة الماضي من النسيان، ماضي العبودية، لكن في اطار رائع من التداخل بين الذاكرة والواقع، مع خصوصية الشخصيات ورحابة البناء، وعمق الرؤية وطواعية اللغة.

ففي هذه المعادلة الراعشة بين المعطيات التاريخية والفولكلورية، يتأكد اسلوبها المميز.

يقول جون ليونار، الناقد الشهير في «نيويورك تايمز»، ان لا أحد كان يتجرأ ويعالج هذا الموضوع، بعد الرواية الشهيرة التي وضعها الكس هالي بعنوان «جذور»، والتي صارت من اشهر المسلسلات التلفزيونية في العالم، لولا ان طوني موريسون كانت واثقة انها في معالجة جديدة لهذا الموضوع الذي يتعلق بنبش جذور العبودية. فهي لا تهتم بسرد الاحداث، بل تجاوزها الى الأهم، الى الابداع الادبي، لذلك لا يجد احد انه في فضول، ليقرأ كتاب الكس هالي مرتين. لكنَّ الكثيرين سيعيدون قراءة «نشيد سليمان»، كما الذين يعيدون قراءة «نشيد الانشاد» الذي ألّفه سليمان قبل ثلاثة آلاف سنة.

وموريسون، كما ألكس هالي، صنعت روايتها حول حبكة «تقليدية»: نبش جذور العائلة عبر ثلاثة اجيال.

لكن كيف تفعل موريسون؟

تبدأ الرواية عندما يحدث بطلها كيف اكتسب الوالد اسمه: «كان والدي حديث السن؛ فذهب ليحصل على هوية (بعد تحرير العبيد). لكن الموظف المكلف كان يجلس وراء مكتبه ثملاً؛ فسأل والدي عن مكان ولادته، فاجاب الوالد: «ماكون». ثم سأله عن والده، فاجابه انه ميت. ثم سأله الى من ينتمي فقال الوالد: انه حر. وكتب الموظف كل ما سمعه دون ترتيب وحيثما اتفق؛ فجاءت كلمة ميت في خانة الاسم وتبعتها كلمة «ماكون». ولأن والدي لا يعرف القراءة او الكتابة، فقد حمل التذكرة التي صار اسمه فيها ماكون الميت؛ ولأنه من الجيل الثالث، صار اسمه «ماكون الميت الثالث...».

اما عن لقبه «الحلاب»، فنعرف ان امه ظلت ترضعه الى سن متقدمة. وعندما فطمته في عامة الثاني عشر بموتها، وجد انه ليس مقطوعاً عن الحليب، بل ايضاً عن شجرة العائلة التي لم يعرف منها سوى عمته بيلات التي كانت تحكي له لينام، حكايات خيالية عن افراد عائلته. وعندما كبر لم يجد سوى ابنة عمته «آغار» ليعشقها. وعندما قرر ان يقطع علاقته بها، حاول ان يقطع انفاسها مراراً... ولم يبلغ الرشد حقاً الا في الواحدة والثلاثين. قصد

الى ولاية فرجينيا يبحث عن اصوله، واكتشف ان كل السود كانوا يطمحون الى الشيء نفسه. لكن الكل لم يكن ليستطيع ان يفعل شيئاً سوى ان يحلم بأن ينبت له جناحان للطيران الى افريقيا.

عن مسألة الطيران إلى افريقيا تقول طوني موريسون: «ان اسطورة الافريقي الطائر من التراث الفولكلوري الافريقي. وذكريات طفولتي تغص بهذه الاساطير. وعندما كبرت كانت منتشرة في مختلف بقاع الارض. فاذا ذهبت الى المارتينيك، دلوك على شاطئ معين وقالوا: هل ترى هذا الشاطئ؟ انه الذي يطير منه الافريقيون.

وعندما احصت لجنة من الكتاب الاميركيين أساطير التراث الشعبي، ما كان السؤال عن «الطائر الافريقي» يفاجئ أحداً. وكان الجواب عادة على هذا النحو: «لم اشاهد انا شخصياً اي افريقي يطير، لكن عمتي قالت انها...»».

لذا كنت اتعامل بهذه الاساطير، لشهرتها، كأنها وقائع لم اجهد في اصطناعها. قد اكون اضفت اليها نتائج مختلفة، فالطيران الذي اشرت اليه في بداية الرواية سوف ينتهي بفاجعة، بعكس الاسطورة. فبطل الرواية «ماكون الميت الثالث» سوف يقفز من الشرفة بشعور قوي بالانتصار، لأن هذه القفزة ستتحول به تحولاً نوعياً، كما «تتحول دودة القز الى فراشة».

وتنتهي الرواية على هذا النحو: «تهيأ ماكون للقفز عن الشرفة، لأنه صار يعرف الآن معنى ما كان يردده عليه شاليمار: اذا استسلمنا للهواء نستطيع ان نمتطيه. وقفز في الهواء».

من هنا سبب المقارنة بين اسلوب موريسون واسلوب روائيي اميركا اللاتينية. قد تختلف الاساطير المعتمدة؛ لكن خاصية المزج، في ما يسمى الواقعية السحرية، واحدة.

وليس، بالضرورة، ان تكون كل الاساطير موجودة. فالاسلوب قمين بخلق الاساطير، كما تفعل احياناً موريسون. ففي رواية «نشيد سليمان» نفسها، نرى عمة ماكون المسماة بيلات، ليس لها سرة. وعندما سئلت الكاتبة عن السبب، لم تجد ما تقوله سوى انها اعجبت بالصورة التي طرأت على ذهنها؛ فلم تستطع ان تحذفها. وماذا اذا كان شخص بلا سرة؟

طفل القطران

في الرواية الرابعة «طفل القطران» عام ١٩٨١، تواصل طوني موريسون اللعب على الموضوع نفسه في شكل مختلف.

تحكي الرواية عن زنجية كانت تعيش في باريس مدعية انها بيضاء، لأن لونها الطحيني كان يسمح لها بهذا الادعاء. وكانت مطمئنة الى الكذب على نفسها، حتى التقت ذات يوم بامرأة زنجية تكتشف امرها، فتبصق على جلدها.

وعلى الرغم من ان المرأتين راحت كل منهما في سبيل، فإن البصقة ظلت تحرق بطلة الرواية (جانين) وكأنها اصيبت بلعنة. فما كان أمامها إلا الهرب. وها هي تلجأ الى اقارب لها يعيشون عيشة متواضعة في احدى جزر الكاراييب.

وهناك تلتقي الشاب الذي سيغير لها مجرى حياتها. كان زنجياً شديد السواد. ولكونه غريباً عن الجزيرة، ولم يكن له اسم، لقب بطفل القطران (تار بيبي) لشدة سواده؛ فصار هذا اللقب اسمه.

كان «طفل القطران» مهووساً باسمه. تقول انه يسكن في احدى جزر الكاراييب، بقايا الهنود الاصليين الذين ما ان يبلغ احدهم الثلاثين حتى يفقد بصره. لكنه يكتسب قوة بصيرة نفاذة يرى فيها ما ليس امامه؛ اذ يستطيع ان يمشي دون ان يعثر، وان يمتطي الجواد، بل يرى ما يوجد في المستقبل. وهذه البصيرة هي التي تتولى حمايته من الاعداء.

ولم يكن ما يلاحقه الشاب واقعاً حقيقياً، بل كان واقعاً اسطورياً. وتغوص معه الفتاة في واقعه الاسطوري، اذ وقعت في حبه. ومع الوقت تستعيد الثقة بجنسها الاسود، وتكف عن محاولة التشبه بالبيض، فيعمدها الشاب، كما لو أنها ولدت من جديد.

وفي النهاية، نعرف ان الشاب جاء الى الجزيرة من نيويورك، وراء اسطورة السكان الاصليين العميان المفتحي البصيرة.

وعندما تسأله جانين عن الحياة في نيويورك، يقول لها: «في نيويورك يستطيع الانسان ان ينجح. لكن النجاح في نيويورك لا يعني الحياة، بل يعني النجاح فقط».

«وانا لم اكن اريد ان انجح. كنت اريد ان احيا».

واختصاراً، يستخلص القارئ من الرواية ان العلاقة مستحيلة بين امرأة سوداء ورجل اسود ما لم يكونا متضامنين في مواجهة العنصرية البيضاء.

«بيلافد»

مع روايتها الخامسة «بيلافد» عام ١٩٨٧، تبلغ طوني موريسون قمة الشهرة في الولايات المتحدة الاميركية. وتنتشر ترجمات رواياتها السابقة في اكثر من لغة. وفي العام التالي، تنال على هذه الرواية جائزة «بوليتزر» كبرى الجوائز الادبية الاميركية، الى جانب جوائز اخرى، منها جائزة روبرت كينيدي.

ميزة هذه الرواية انها عودة، للمرة الاولى، الى الوقائع التاريخية قبل زمن تحرير العبيد. وتروي الكاتبة باسلوبها المميز حادثة حقيقية كانت نموذجية في ذلك الزمن، عندما كان الزنجي المتمرد يخير بين العبودية والموت، فيختار الموت.

كانت «بيلافد» تحبها امها، حتى انها اضطرت الى قتلها لتنقذها من العبودية. والموت المحرر هو محور العديد من الكتابات الزنجية؛ لكنه يتخذ صورته الاروع على يد موريسون في بناء درامي هو الاروع: مداعبات مأساوية، تحولات فظة، عنف بيتي، ضياع مؤلم.

والواقعية السحرية تنقلب هنا الى بناء، او اعادة بناء اسطورية اقرب الى الفولكلور، والمعتقدات، وكل طقوس حياة الزنوج في محيطهم الخاص، والماضي الافريقي.

ان الخيالي هنا هو الواقعي في ثقافة لا تنبت فيها الهموم الا ببذرة من السحر.

عن هذه الرواية، كما عن غالبية روايات موريسون، تقول كلودين رينو: اننا نرى الحوادث ليست هي المهمة، ولا حتى الاحداث، بل طريقة العرض التي لها خيط واحد يبدو واهياً، حين هو اصلب من الفولاذ في اعماقها. لذلك، فإن قصص موريسون عن السود ليست مجرد قصص اضافية الى القصص السابقة، بل هي وجهة نظر شديدة الخصوصية، وجهة نظر سوداء، خاصة إلى العلاقات النسائية في رواياتها، في اقصى تطرفاتها وباسلوب لا يستطيع معه القارئ الا ان يعيش ويتدخل في سياق الرواية. لكن هذا الاسلوب يتمثل ايضاً، وبشاعرية آسرة، في روايتها الآخيرة «جاز» التي اشرنا اليها في مطلع المقال، والتي تميزت عن سابقاتها بمحاولة موسقة اللغة بعد موسقة الحدث.

اللغة

وكما العادة لدى كبار الكتاب، فإن اساليبهم مهما اختلفت تروح في النهاية الى التصفية اللغوية. هكذا فعلت طوني موريسون التي تقول: «حتى في الشقاء يمكن العثور على «فتات من الذهب». وتقصد ان المعنى المأساوي في رواياتها لم يمنعها من التفتيش الجمالي شكلاً واداة، والاداة هي اللغة.

تقول: «كنت دائماً اصاب بخيبة في طريقة تعامل الكتاب السود مع حيوية اللغة اليومية للزنوج.

كانوا يتقصدون نقل ما في اللغة من فجاجة تصدم. والمشافهة غير الكتابة؛ لكن لأنهم يتقصدون «الواقعية» كانوا ينقلون اللغة كما هي، حين ان اللفظة المروية تتحول كلياً عن وقعها اذا انتقلت الى الكتابة دون تحول يناسب انتقالها من حالة الى حالة. فهي ترى ان هذا التحول يشبه الماء والبخار، اللذين يتألفان كلاهما من العناصر نفسها، لكن لكل منهما شكل. وعلى هذا جهدت لأن تكون لغتها في «جاز» هي البخار المتحول عن الماء، بدرجة غليان اسلوبي مناسبة».

واستبدلت موريسون بالفجاجة الواقعية طراوة سحرية في طريقة اختيار الكلمات والصور والاستعارات، تماماً كما تتحول «النوطة» الباردة إلى النافخ في البوق في موسيقى الجاز الى شكل طالع من رؤية العازف، وكأنه من روحه لا من جسده. وهذا لا يعني الابتعاد عن النوطة، لكن معرفة اكسابها روحاً.

تقول: «الى جانب اللامع هناك المعتم؛ والى جانب الصلب هناك الهش. المهم معرفة التساوق بين هذه العناصر في اسلوب البناء. فيتلاحم اليومي مع الاسطوري، كما تتلاحم الروح مع الجسد. ثمة ما يشبه، في صدد اللغة، الارتجال في صدد «الجاز»، شرط ألا تبدو آثار الصنعة، او الافتعال في الطموح الى الجمال العنيف المطلوب التأثير عبره في القارئ؛ كما عازف الجاز على سامعيه».

ثم تخلص الى ان اللغة الجميلة المشغولة يجب ان توازي البساطة والعفوية في اللغة الزنجية اليومية.

وهنا يسألها احدهم عن غلبة الاسماء التوراتية على ابطالها؛ فتقول: في زمن استرقاق

الزنوج في الجنوب في الولايات المتحدة الاميركية، ما كان يسمح للزنوج بامتلاك اي كتاب باستثناء «التوراة»؛ فانطبعت الاحداث واعلامها في اذهانهم، وراحوا يربطونها بالواقع. لذا نرى اسماء النساء توراتية في غالبها، واسماء الرجال مأخوذة في غالبها من اساطيرهم.

فولكنر وأليسون

ورد في بيان الجائزة اسم فولكنر في صدد تأثرات طوني موريسون الادبية، حين هي تعتبر ان الأقرب إليها هو الكاتب الزنجي الاميركي رالف أليسون الذي اشتهر بروايته «ايها الرجل غير المنظور لمن تغني؟».

تقول: «قد يكون جيمس بالدوين اكثر الكتاب السود الاميركيين اعتناء بالاسلوب في رواياته. لكنني اعرف ان رالف اليسون هو الذي اقترب اكثر مما اعنيه بتصوري للاسلوب المطلوب. لكنه مع ذلك ظل «ابيض» قليلاً. اما في ما يخصني، فلم اهتم مطلقاً بأن ارضي القارئ الابيض، بل كنت اطلب ان يرضيني هو، فيستحق رضاي.

لا يمكن ان تظل اللغة حية اذا جاءت من الخارج. يجب ان تطلع من الداخل. وحتى الاشخاص البيض الذين يدخلون في علاقات مع السود في رواياتي، لا اراهم من دواخلهم، بينما داخلي موزع على شخصياتي السوداء؛ ولا ضرورة لتقصد هذا الامر. يكفي ان استسلم انا الى نفسي في مجال الرؤية. فالبيض ما كانوا ابداً في الداخل، كانوا دائماً في الخارج. هكذا عشناهم، وهكذا يجب ان تكون لغتي، مع استمرار ان تظل موصولة بالخارج، على الرغم من الخصوصية السوداء. هذا يعود الى السليقة التي تتحول احترافاً فنياً مع الوقت وبتدرج. هكذا فعلت وهكذا شعرت، واعتقد انني سعيدة بما توصلت اليه».

عن الجنوبيين

اما ما جاء في بيان الجائزة عن تأثرها بكتاب اميركا الجنوبية، وخاصة الروائي الكولومبي الحائز مثلها جائزة نوبل للآداب غبريال غارسيا ماركيز، فتقول في صدده:

«غريب لم اتصور مثل هذا الامر قط. انني شديدة الاعجاب بغارسيا ماركيز، بكل ما كتب من غث وسمين. لكنني لم اشعر مرة بأنني تأثرت به، باستثناء التقاطع في اسلوبينا مع ما سمي بالواقعية السحرية».

ثم تقول في صدد كاتب اميركي ابيض هو جيمس ديكي صاحب الرؤية الشهيرة «خلاص» التي تحولت الى شريط سينمائي مشهور:

«انني ايضاً معجبة بهذا الروائي، وخاصة بروايته «خلاص». لكنني لا اجد أي مبرر للمقارنة بيني وبينه، كما لا مقارنة بيني وبين ماركيز. عدا اننا ثلاثتنا، كما بعض الكتاب، نشترك في خاصية مزج اليومي بالاسطوري».

ثم تضيف: «ان وصف بيان الجائزة لخاصية ادبي يشمل ايضاً زميلي ديكي، خاصة في المقطع الذي تناول خاصية الفن الرومانسي المعبر فيه بقوة خيال جامحة وتفجر شعري غني، لتجسيد لوحة حية عن شريحة خاصة في الواقع الاميركي».

وفي هذا، تقول انها تشارك العديد من الكتاب الأميركيين.

***

أدب السود

في العام ١٩٨٦، وفي مؤتمر لجمعية اهل القلم الدولية «بن كلوب»، قالت طوني موريسون: «لم اشعر مرة في حياتي اني اميركية». وكانت قبل ذلك باربعة اعوام قالت لصحيفة «لوموند» الفرنسية: «يتحدث نقاد الادب في الولايات المتحدة الاميركية عن ادب السود كأنه مادة بحث اجتماعي. ذلك ان الادباء السود عندما يتناولون ثقافتهم يتهمون بالريفية، لحثهم على المزيد من الانطواء في «زنوجتهم». وفي رفضها لهذا الامر الواقع، تتابع طوني موريسون تراثاً زنجياً اميركياً ثورياً معاصراً بدأ مع ريتشار رايت، صاحب كتاب «اسمع ايها الرجل الابيض». ولم يتوقف مذاك.

لكنها تتميز عن اسلافها بأنها لا تستخدم اسلوب الرفض بسلبية بل بايجابية. فهي تعتبر ان في الامكان تغيير العقلية السوداء تجاه السود انفسهم، وكذلك العقلية البيضاء تجاه السود.

كيف؟

تقول طوني موريسون: «اذا كنت لا استطيع ان اغير المستقبل، فإنني قادرة على تغيير الماضي».

لكنها تقصد ان تغيير الماضي، اي فهمه برؤية جديدة معاصرة، يساعد على تغيير

المستقبل. اما الاستمرار في النظرة القديمة الملتبسة الى الماضي، فسوف يساعد على استمرار التشنج في المسألة العرقية.

وهكذا تحارب هذه الكاتبة على الجبهة بأسلوبين: اعادة ترتيب النظر في التاريخ، واعادة ترتيب اللغة المستندة الى ذلك التاريخ. من هنا تقدير الاكاديمية السويدية لها ووصفها في بيان الجائزة بأنها «تعمل عل تحرير اللغة من شوائبها العرقية».

ولمزيد من توضيح مواقفها الادبية كما السياسية، هذا الحوار في مجلة «الاكسبرس»:

☐ ربما لم تكوني تتوقعين الفوز بجائزة «نوبل للآداب». اما الآن مذ فزت بها، فهل تشعرين ان ثمة مسؤولية ترتبت عليك؟

ـ اعتقد ان الجائزة بمثابة هدية، والهدية لا تكون مشروطة. وهذا لا يعني انني لا احاول ان اتكيف مع وجود هذه الهدية. وقد يتطلب الامر وقتاً طويلاً. اما المسؤولية، فأنا لا استطيع ان احيا، من دونها. وهذا معروف في مجتمعي. والالتزام تجاه المجتمع لا يعني لي كما لغيري مشاركة في الندوات والمظاهرات. ثمة اساليب عدة في الالتزام. واعتقد ان اسلوبي هو عملي، ولا اعتقد انني سأتخلى اليوم عن هذا الالتزام؛ سأتابع ما كنت بدأت. وقد اكون صرت اكثر تحفظاً في كلامي بسبب الجائزة، لأنني ما عدت استطيع ان اتكلم، كما السابق، لأنني ادرك ان كل كلمة اقولها تتوزعها وسائل الاعلام. هذه هي المسؤولية، وهي كما ترى مسؤولية تقيد.

☐ لكن البعض يحسدك على هذا القيد.

ـ ربما. لكن بصراحة لا اتقيد كثيراً بهذا الالتزام، لأنني اريد ان اعطي للخطأ فرصته؛ ان الخطأ امر انساني. ولم اتصور نفسي انني كاملة في يوم ما، مع قبولي بالتغريم حال وقوعي في الخطأ. عدا انني، الى جانب كوني معلمة، وربما لكوني معلمة ايضاً، انا في حاجة دائمة الى مزيد من العلم والمعرفة، انسجاماً مع مسؤوليتي في التعليم. لذلك ارفض ان اطأ موضعاً اعرف سلفاً انه فخ لي.

تحرير اللغة

☐ هل تعملين حقاً، كما قالت الاكاديمية السويدية في بيان الجائزة، «لتحرير اللغة من لجام العنصرية»؟

ـ بالطبع. ان الصيغة التي وردت في بيان الجائزة دقيقة. لكنني اعتقد انها لم تكن مفهومة، او فهمت بطريقة سيئة. ان اللغة كما نعرف يمكن ان تستغل كأداة هيمنة. فهي قادرة في استخدام معين ان تنفي الآخر باساليب معقدة لكن فعالة. ثمة علامات ومفاتيح وخيال واستعارات، مرتبطة بجنس معين، مقولبة تظهر دونية الآخر، او تشوه صورته. واذا كنت اريد ان «احرر اللغة من لجامها»، فعن هذه الالجمة كنت اتحدث. ان هذا التحدي ليس سهلاً على الزنجي الاميركي، ناهيك بامرأة في وسط مجتمع العنصرية متجذرة فيه، كما هو المجتمع الاميركي. من هنا البدء بمعالجة اللغة تدريجاً، فتستعيد نقاءها وتصير الكلمات تعني ما تعني بدءاً من هذا الجوهر، وليس من انحرافاته الدلالية. عدا انني ايضاً عنيت بالتحرر مسألة التفريق بين لغة ذكورية ولغة انوثية، لأن المطلوب، أكان الكاتب ذكراً أم انثى، ان تكون اللغة اشمل من هذا التفريق الجنسي. حتى لو اختلف الاسلوب بين كاتبة وكاتب. والاسلوب ليس اللغة. انني اطمح ان اتوصل الى لغة شريفة واضحة، من دون تعميمات ذات مزالق معينة. وفي هذا لا أطمح إلى أي شيء سيئ، ولست مهووسة برومانسية خيالية.

التمييز العنصري

□ نعرف انك اكتشفت موهبتك متأخرة. فكيف حدث ذلك؟

ـ في البداية كنت اكتب لنفسي. كما ينصرف الانسان الى عادة سيئة، فيزاولها بسرية وتخوف وصمت. الحق ان الكاتب ليس مشروعاً سهلاً. والعكس هو الصحيح. لكنني وجدت في هذه العادة متعة لا تعادلها اي متعة؛ ولا تعويض لي عنها. هكذا تطورت علاقتي بالكتابة. واليوم اعرف ان الصعوبة لي ليست في الكتابة بل في عدم الكتابة.

□ في احدى رواياتك تدور الاحداث في حي الزنوج بمدينة صغيرة من مقاطعة اوهايو؛ فهل استلهمت فيها طفولتك في لورين؟

ـ لم اختر في روايتي حياً زنجياً في لورين، لأنني في الحق لم اعترف قط بالتمييز العنصري. ان مدينة لورين صغيرة يكاد الجميع فيها يعرفون بعضهم بعضاً. عدا انها كانت تضم العديد من اجناس المهاجرين من بولونيين وتشيكوسلوفاكيين وايطاليين ومكسيكيين، وكذلك البيض والسود. وغالبية السكان في حالة من الفقر. صحيح أن

الحواجز الاجتماعية كانت موجودة، لأن الجميع كانوا يجيئون بها. لكن الاطفال كانوا يتعلمون جميعاً في مدرسة واحدة. ومن حسن الحظ، لم يكن هناك سوى مدرسة واحدة. وقد يفاجأ البعض عندما اقول إن صديقة الطفولة كان اسمها روز ـ ماري ماغازيني؛ كما ان مدينة لورين لم تعرف معنى الغيتو وانا فيها، ولا اليوم ايضاً. لذلك لم اعرف معنى التمييز هناك، ولا الحواجز العنصرية. عرفت ذلك في زيارتي للجنوب، عرفت بشاعة التمييز وفظاعاته.

اللغة التمييزية

☐ عندما طالب «التجمع المساند للشعوب الملونة» بمنع احد كتب مارك توين لاستعماله لفظة «نيغرو» التي اعتبرت مهينة للسود، لماذا اتخذت أنت موقفاً متحفظاً؟

ـ لأن الحملة كانت كبيرة والموضوع صغير. ان ما لم يلتفت اليه الآخرون هو الأهم في كتاب مارك توين ذاك. وعندما اظهر الاساءات التي كان يوجهها الشابان الابيضان، في روايته، ضد الزنجي، كانت ايضاً تظهر هذا التعالي الابيض، اذ تبدأ مرحلة الندم ازاء الاساءة الى السود وغفران الاسود لهما.

ان مارك توين وهرمان ملفيل وادغار الان بو، في منأى عن النظر الى آرائهم السياسية. كانوا يريدون تحديد صورة الابيض عبر مرآة الآخر، الزنجي، كما فعل هاوثورن قديماً ازاء الهنود. وانا ايضاً تحفظت عن الحملة لنزع كتب هاوثورن من المكتبات العامة لأنها مهينة في حق الشعب الهندي، لأنني تساءلت ماذا نربح من ذلك.

ان معالجة هذا الموضوع لا تتم عبر الرقابة إذ يمكن ان تؤدي هذه الرقابة الى ردود فعل اشد سوءاً. والحق أن لا احد في الولايات المتحدة اليوم قادر على تحليل اي شيء، بالاستناد فقط إلى الشعور بالاضطهاد.

ثم ان التهجم على مارك توين ليس جديداً، فالأمر بدأ قبل عشرين عاماً.

السياسة النزيهة

☐ هل انت مع موجة «السياسة النزيهة» التي تعم اميركا؟

ـ ان ما يقلقني هو الدافع الاساسي الى هذه الايديولوجية، والموقف الذي يتخذه

اليمين المتطرف في هذا الصدد، من حيث اجتهاده في منع العلاقات الفردية والاجتماعية من التطور نحو الأكثر مدنية، لأن المزيد من الكتب القابعة تحت هذا الشعار، تفعل بطريقة عكسية، الى درجة ان البعض اخذ يتذمر من اجباره على التكلم «كما لو هو نسوة وليس رجلاً»، ما يعني ان شعوراً بالاضطهاد يلحقهم في اطار هذا الشعار الجيد. وفضلاً عن ذلك، فإن ردود الفعل التي تبدأ بالمزاج والسخرية تؤثر سلباً. والمثال: الكوميديات المرتجلة في الجامعات، حيث يمثل بعض الطلاب البيض دور النخاسين مع الطلاب السود الذين يصيرون موضوع «بيع بالمزاد العلني». ان البيض يتلهون في هذا الامر، وقد يسايرهم السود. لكن لا يدرك احد المرارة الاليمة التي تنخر آنذاك نفوس السود. واذا ما حاول احدهم الاحتجاج اتاه الجواب فوراً: «انك تريد ان تجبرني على «السياسة النزيهة». اني ارى في الامر سيفاً ذا حدين بسبب النزاع الذي تثيره هذه الموجة عبر شعارها.

☐ ماذا تقترحين؟

- انني ضد الرقابة الرسمية، لأنها لا تفيد الا المزيد من الشعور السلبي. ان الاسلوب الناجع في رأيي لقطع الطريق على النتائج السلبية ولمحو اللغة المهينة، هو اسقاط هذه اللغة ثقافياً حتى تفقد مشروعيتها.

العنف الاسود؟

☐ روايتك «شولا»، المبنية على امرأتين، شحذت حماسة الحركة النسائية التي ما لبثت ان انتقدتك، فلماذا؟

- لأن الرواية التي تلت، وكانت بعنوان «نشيد سليمان»، بنيت على رجل. والحماسة السابقة للحركة النسائية ازاء «شولا» لم تنطلق من تقدير فني، بل من اسباب ايديولوجية صرفة. لذلك وجدت هذه الحركة في انتقالي الى الرؤية الذكورية في الرواية التالية، خيانة لهذه الايديولوجية. عندما اخلق شخصية لا يهمني التحيز الجنسي بقدر ما تهمني الغاية التي هي ابعد. وانا غير مستعدة ان ارضخ لآراء النساء او الرجال، البيض او السود، الذين يريدون ان يتدخلوا في عملي. ولو قبلت بهذا التقسيم على صعيد الجنس أو النوع كان معناه انني لا اعود كاتبة روائية.

استنكار الجائزة

□ ماذا كان ردك على المثقفين السود الذين استنكروا قبولك جائزة نوبل للآداب؟

ـ ثمة مبالغة في تعبير «المثقفون السود»، لأن الأمر حقاً اقتصر على شخصين فقط (تضحك). والمؤلم ليس موقف هذين الشخصين، بل موقف وسائل الاعلام التي تعاملت مع هذا النبأ بعكس ما كانت العادة مع الفائزين الآخرين بالجائزة من الاميركيين. كان الطابع الاعلامي الغالب هو البحث عن الآراء المسفهة لنيلي الجائزة، ومحاولة تشويه رمز اعطائها لي. ثم اذا عدنا الى المثقفين الاسودين اللذين احتجا، فيجب ان اذكر هنا ان احدهما بعث الي برسالة يقول فيها انهم شوهوا كلامه. اما الآخر، فلم يكن ناقداً ولا كاتباً، كان شخصاً متطفلاً على الثقافة، وكلامه كان غريزياً وبلا تفكير.

□ لكن ما هو الدافع الى التعرض لك في صدد موضوع الجائزة؟

ـ الحق ان هذه الجائزة كلما نالها احدهم قام اعتراض من قبل البعض. واذا ثمة من لا يحب رواياتي او لا يحبني، فله الحق في عدم تحبيذه لنيلي الجائزة. وهذا طبيعي في اعتقادي. لكنني اكرر هنا، ان الغرابة من موقف وسائل الاعلام التي حاولت تشجيع الآراء المعترضة وابرازها بكل الطرق والاساليب. ربما هنا الدافع العنصري قبل اي شيء آخر.

□ تقولين إنك تكتبين «لتقديم شهادة» خاصة في تاريخ السود في اميركا. لكننا نعرف ان التمييز لا يزال قوياً حتى الان في بعض المدن الاميركية.

ـ ان المسائل العنصرية كبيرة وانني اعيها جيداً. هنا يجب ان نلاحظ ان هذا التمييز العنصري تطابق مع التمييز الطبقي، او الصراع الطبقي بحسب الاصطلاح القديم، لأن غالبية الطبقة الفقيرة من الشعب الاميركي من الملونين. ولذلك صار في وسع الاعلام المغرض، بدلاً من الخوض في المسائل الاقتصادية، أن يتحدث عن المسائل العنصرية، فتغيب المسألة الطبقية في عباءة المسألة العنصرية. وفي هذا الامر يتم التعتيم على التمييز الطبقي. ومن السهل تغطية ذلك، لأن الجيل السابق من السود وانا منه كان يعيش صراعاً تمييزياً ولا يزال، مما يضفي على الصراع هذا الالتباس. لكن للحق ان المسألة العنصرية ما عادت مطبقة الا على واحد في المئة من السود، حين الصراع الطبقي يشمل نسبة عالية من المواطنين السود او البيض. ثم ان ازدياد نسبة الجرائم في الولايات المتحدة يعود، بحسب آخر الاحصاءات، إلى الفقر. آنذاك يصير شراء مسدس أسهل من

شراء كتاب. وبعض المحاكمات التي موضوعها الخصام بين زوجين كانت تشهد اطلاق نار من الزوجين... اننا نعيش غالباً كما في حالة الطوارئ. والملايين من الدولارات تهدر في الحملات الانتخابية حين القليل من المبالغ كان يمكن ان يساهم في التحسين المعيشي لكثيرين.

☐ مواضيع الموت والجريمة كبيرة في رواياتك. ألهذا علاقة بالعنف الذي ارتبط بتاريخ السود؟

- ثمة تأويلات في غير محلها للعنف الذي يدور في رواياتي، ومنها تلك النظرة الراسخة الى السود، والتي لم تتبدل في تاريخ اميركا، وهي تتضمن دوماً العنف. لكن الحقيقة كما يكشفها الواقع اليوم، ان السود هم فريسة العنف. وهم يعيشون في هذا الهاجس. ولا نلومهم اذا رأيناهم يحاولون ان يعيشوا في اماكن يحمونها بأنفسهم.

☐ هل في تبني بطلة روايتك «نار بيبي» لنظرة البيض هي التي جعلتها في النهاية لا تستطيع ان تعيش الا مع رجل اسود؟

- لا اعتقد بالحتمية في هذا الموضوع. ولست من هواة جمع المتناقضات في العلاقات الانسانية. بل العكس هو الصحيح. ان بطلة روايتي لم تحب رفيقها الاسود، لأنها عاشت حياتها تقلد البيض فصارت كأنها منهم، بل يمكن القول انها احبته لانه اعادها الى طبيعتها السوية، وجعلها تنزع القناع وتعيش بحرية دون عقد. واذا ثمة تناقض او اختلاف بين العاشقين، فهو اختلاف سطحي، اختلاف بيئة ومناخ. هي كانت تعيش في اوروبا وفي اطار الجو الاوروبي، وهو من ابناء فلوريدا الاميركية. ورأيي ان الاختلاف في أي علاقة غرامية يسوى عادة بالتنازل بين الشريكين عن السطحي، واستبقاء ما هو جوهري، لأن الجوهر يجمع ولا يفرق. وانا، كما هو واضح، لا أفرض صيغة معينة على القارئ بل اترك له ان يستنتج ما يتفق واجتهاده الشخصي في المسألة.

شخصيات قلقة

☐ لكن الاستنتاج العام للقارئ ان شخصياتك عامة هي كائنات قلقة تبحث عن نفسها.

- تماماً. وهذا ما يعكس حقيقة كل واحد منا. وهنا تبدأ المشاكل، لأن الانسان الذي يفتقد الطمأنينة او يشعر بالذنب، يحاول ان يتفهم منبع الشر: أهو من الداخل ام من

الخارج، من محيطه ام من الجهة المقابلة؟ والانسان في العادة يخاف ما يجهل. لكن ما ان تصير المعرفة واسعة بالشخص، لا يبقى مثار خوف. وهذه المعرفة تتطلب جهداً، حين العدوانية هي الاسهل. فمثلاً نرى في الولايات المتحدة الاميركية ان التركيبة السياسية والاجتماعية والثقافية تقوم على نظرة بيضاء لا تفهم ولا تريد ان تفهم الآخر الاسود، الا من منظار الهوية البيضاء. هذا يفتح مجالاً للصدام غير المبرر بين مواطني البلد الواحد. ان السود لا يطلبون سوى ان يتفهمهم البيض.

والنقص في المعرفة ذات المنحى الانساني يبرر كل خوف وكل عدوانية، خاصة لدى الاقلية. وفي رأيي ان السود هم ايضاً مقصرون في المعرفة، لأنهم يقعون في الفخ الذي يجعلهم الضحايا باستمرار. والحق ان هذا الامر يمكن ان يطبق ايضاً على النساء عامة ازاء الذكور. فالهوية الاميركية قائمة على الجنس الابيض وعلى الجنس الذكر.

وما افعله انا في رواياتي هو محاولة نزع هذا المظهر، واعادة الاشياء الى طبيعتها، والانسان الى كونه انساناً قبل ان يتخذ دوراً، هو هنا الدور القامع.

مواجهة الشياطين

☐ هل وجدت نتيجة ملموسة في تقنيتك على الصعيد الاجتماعي، أم ما زلت ترين ان المخرج الممنوح هو مواجهة الشياطين؟

- النتيجة هي الفشل طبعاً، وما يستتبع الفشل من شعور بالتعب، وايضاً الآراء الخاطئة... الا اذا صار قبول الاخطاء مبدأ. والحق ان الاخطاء، اذا فهمها الانسان، وأقر بها، تساعد ولا تعرقل المسيرة. وهل ثمة مناص من ارتكاب الاخطاء؟ تصور عضواً في أوركسترا للجاز مثلاً. ان موسيقى الجاز، كما نعلم، ارتجال مستمر في روحية معينة لفنانين منسجمين. لكن يحدث في الارتجال ان يرتكب احد العازفين خطأ، او ايقاعاً غير منتظر لا ينسجم مع جو الارتجال نفسه، فما العمل؟ هل يتوقف؟ هل يترك اعضاء الاوركسترا المسرح ليتداولوا تصحيح الخطأ؟ ابداً. فالعازف الذي اخطأ يواصل العزف مع تبنيه للخطأ، فيحاذر ارتكابه ثانية، بل قد يحدث ان العازفين الآخرين يخلقون من هذا الخطأ مسيرة جديدة قد تكون افضل من الاولى وفي مسار الحفلة نفسها. كما يفعل لاعب كرة السلة الذي قد يستفيد من خطأ شريك لاجتراح رمية ما كان يتصور انه يستطيعها. وهكذا الحياة: يجب ان نقبل مبدأ الارتجال.

الكتابة بحسب الجاز

☐ كيف ترين هذه المقارنة بين الموسيقى والكتابة، كما حاولت ان تفعلي في روايتك الأخيرة «جاز»؟

ـ كل الصعوبة كانت البلوغ في الكتابة إلى ايقاع أقوى، مع ضجة أقل، وكذا في القراءة. ثم ان الكلمات، كما الانغام، ذات قابلية لاعطاء معان مختلفة دون تغيير في اللفظة. ان كلمة «نعم» تحمل أكثر من معنى بحسب لفظها شفهياً. وقد تذهب كلمة «نعم» احياناً إلى أن تعني عكسها أي «لا» مع بقائها «نعم».

لكن الأمر في الكتابة أصعب مما في المشافهة؛ فالصفحة خرساء. لهذا كنت أحاول ان العب بالمساحة البيضاء التي تحيط بلفظة أو جملة. والمساحة تخلق المعنى المراد من اللفظة. وفي هذا كنت أحاذر استعمال النعوت الا للضرورة القصوى، لأن النعت عادة يفقد الكلمة مرونة خلق الفروقات داخل المعنى في الجملة التي ترد فيها. ومع ذلك لا اعتقد انني وُفقت بالصيغة المثالية في هذا الصدد؛ لأنني، عندما كنت أقرأ بنفسي نصاً لي أمام آخرين، كانوا يفهمونه بغير ما كانوا فهموه لدى قراءتهم هم النص نفسه. انني في القراءة استطيع ان ادوزن الألفاظ كما أريد بسهولة أكبر مما في الكتابة. اعتقد أن أمامي مشواراً طويلاً في هذا الاتجاه.

☐ شاركت أخيراً، في ستراسبورغ، في ندوة تحضيرية للبرلمان العالمي للكتاب. فما هي توجهات هذا البرلمان للتنديد بقمع حرية القول؟

ـ ان الرقابة والقمع والاضطهاد كانت ولا تزال شغل الانسانية الشاغل منذ وقت طويل. وتقييد الحريات كان في الماضي؛ لكنه اليوم يصبح أكثر تعقيداً؛ وهنا صعوبة مواجهته. فاعداء حرية القول والكتابة تنوعت أساليبهم. والقمع ما عاد بالضرورة نتيجة ايديولوجية دينية؛ إذ صار متقنعاً بأشكال شتى. بل ان بعض الأنظمة الديموقراطية كالنظام البريطاني مثلاً، يتعامل مع قضية سلمان رشدي وفق مصالحه. وفي اعتقادي ان تطور اساليب القمع سوف يصبح روتينياً عادياً.

☐ وماذا عن قضية الكاتبة طاليسما ناصرين في بنغلادش؟

ـ قضايا اضطهاد الكتّاب في كل البلدان، لكن ماذا يستطيع الكتاب إزاء الاضطهاد، إزاء

العنف، إزاء الحروب؟ المواجهة ستكون صعبة، ويبدو انها ستكون متنوعة بحسب البلدان. والاضطهاد قد يذهب ابعد من مسألة الافراد الى مسألة الشعوب. وفي اعتقادي ان النداءات والبيانات التي يوقعها الكتاب في مسألة معينة غير مفيدة، لأن المطلوب تصحيح مسار اسلوب الحكم في العالم كله. لكن الكتاب، بدلاً من ايجاد طريقة تكون فعالة في هذا الصدد، يكتفون بتوقيع لتسجيل موقف ولراحة الضمير، كما يحدث اليوم في المجازر في البوسنة. ان بعض الاساليب التي ابتدعها بعض الكتاب والفنانين تتمثل في ذهاب هذا البعض الى المكان الذي تحدث فيه المجازر او يحدث الاضطهاد، للعمل مع الناس هناك.

وعلى البرلمان العتيد ان يجترح صيغاً عملية؛ فلا يكتفي بالتنظير، بل يقرن الممارسة العملية به. وهذا هو الشيء الايجابي الوحيد.

أمبرتو إيكو

«عندما تلح الكتابة على اشياء ويختصرها الكلام، يولد الرمز»

امبرتو ايكو

عندما نشر عالم السيمياءالايطالي امبرتو ايكو روايته «اسم الوردة» كان نجاحها العالمي مفاجأة على كل صعيد.

فلم يسبق لشخص متخصص بأحد اصعب العلوم الانسانية الحديثة (السيمياء) ان انتج عملاً ادبياً مهماً. فبيع من روايته في ايطاليا مليونا نسخة، وفي باقي العالم تسعة ملايين، واقتبس منها فيلم سينمائي.

ومذ ذاك يتساءل عالم الثقافة هل يتمكن هذا العالم من كتابة رواية ثانية، وهو في الخمسين ويكون انتقاله الى الادب ظاهرة فريدة؟ ولم يطل التساؤل؛ إذ يصدر امبرتو ايكو روايته الثانية «رقاص فوكو» في ايطاليا، ويتخاطف الناشرون العالميون حقوق نشرها في اللغات الاخرى. وتوالت رواياته.

ولد امبرتو ايكو في الكسندريا في منطقة البيمونت في ايطاليا عام ١٩٣٢. وتحمل مسؤوليات جامعية عالمية عديدة حتى اصداره كتابه النقدي الاول «العمل المفتوح» عام ١٩٦٢، وهو دراسة دلالية في الانتاج الفني الطليعي العالمي؛ ثم كتابه عن ثقافة الاتصال الجماهيري، عام ١٩٦٤؛ ثم العديد من الدراسات المهمة.

وشهرته ظلت محصورة في اطار اختصاصه، حتى روايته الاولى «اسم الوردة» عام ١٩٨١، وهي ذات طابع بوليسي تصوفي. وتقع احداثها داخل مكتبة في احد اديرة انكلترا في القرن السادس عشر. وقد استخدم لها الاسلوب اللغوي للقرون الوسطى، كما فعل الروائي المصري جمال الغيطاني في بعض رواياته. واثارت تأويلات متضاربة، بينها اسقاطات على احداث معاصرة.

لكن رواية «رقاص فوكو» ذات طابع مختلف. إنها مزيج من المعاصر والتاريخي عبر رابط سحري بأسلوب شاعري يعتمد على تداعيات الذاكرة حول محور اساسي هو ساعة فوكو الشهيرة الموجودة في «كونسرفاتوار الفنون والمهن» في باريس. وساعة فوكو احدى الآلات التي كانت في احد الاديرة القديمة في القرن الثامن عشر، وهي آلات التي قصد مخترعوها في ذلك الزمن ان تكون ادوات الفهم والسيطرة على قوى العالم. آلة ضخمة من اختراع ليون فوكو تشبه الساعة برقاصها الذي يفترض انه يهتز مع حركة الكون، والذي بهر فوكو كما بهر كل شخصيات روايته.

كرست مجلة «الماغازين ليترير» الفرنسية ملفاً، تضمن حديثاً مطولاً مع المؤلف، منه هذه الفقرات:

❑ لنبدأ بالسؤال: كيف انتقلت من التاريخ الى علم السيميولوجيا؟

- حتى يكون السؤال دقيقاً يجب ان يكون على هذا النحو: كيف انتقلت من تاريخ علم الجمال الى علم السيميولوجيا؟ وتاريخ علم الجمال موضوع اطروحتي للدكتوراه. والجواب عن ذلك في ثلاثة اسباب: عندما كنت ادرس الجمالية في القرون الوسطى، كنت على احتكاك وثيق بكتاب وفناني الطليعة مثل بولز، شتوكهاوزن، لوشيانو بيريو. ثم انني في دراستي للجمالية في القرون الوسطى اكتشفت ان جيمس جويس انطلق من دراسة القديس توما الاكويني ليبني جمالية شعرية حديثة.

اذن من القديس توما الى جويس كانت النقلة طبيعية. ومذاك انفتحت امامي آفاق العلاقة الحية بين الماضي والحاضر. وكان عليّ ان اشارك في برامج ثقافية في التلفزيون الايطالي. وهذا ما جعلني على احتكاك وثيق بالتقنية الحديثة لوسائل الاتصال الجماهيرية، واشكالاتها المتعددة؛ وبالرسوم المتحركة والقصص البوليسية والاساليب الاعلامية.

وقد يبدو للبعض انني كنت اعيش وضعاً فصامياً: فأنا أنطلق من القرون الوسطى لأصل الى تيار الحداثة. وفي وصولي الى تيار الحداثة الطليعي، وجدتني اواجه عالم وسائل الاتصال الجماهيرية. وهذا يعني في نظر ادورنو وفلاسفة مدرسة فرنكفورت مواجهة تشبه مواجهة الله والشيطان.

اما انا، فكان الامر لي عكس ذلك. كنت ارى هذه المواجهة التقاط واقعين في الزمن

المعاصر. ولكن للحق كان هذا الوضع الفصامي يربكني آنذاك، لأنني لم اتوصل بعد الى نقطة التقاطع بين الواقعين المختلفين.

ثم وجدت ان السيميولوجيا، كما اكتشفتها في كتابات جاكوبسون، ثم في كتابات رولان بارت الاولى، مفتاح نقطة التقاطع. لقد منحتني القدرة على التعبير عن الواقعين في آن؛ والتأكيد انهما وجهان لعملة واحدة.

قد يبدو الامر لغيري عويصاً، ولي كان بسيطاً بساطة مطلقة. الم يستخدم رولان بارت طريقاً مشابهاً، حين جمع المؤرخ ميشيليه والممثلة بريجيت باردو، اي «الكتابة في الدرجة الصفر» و «اساطير»؟ وأعتقد ان هذا ما جذبني الى بارت.

□ في تلك الاثناء لم تكن السيميولوجيا وجدت نفسها. كانت تبتكر بعد نفسها.

ـ الحق ان السيميولوجيا كانت وجدت قبل ذلك بوقت طويل. لكن السيميولوجيا، التي كانت تبتكر نفسها في تلك الاثناء، انما هي السيميولوجيا المعاصرة. اعتقد ان السيميولوجيا التاريخية بدأت مع الرواقيين اي قبل حوالي الفي سنة، ولو لم تكن سيميولوجيا وسائل الاتصال الجماهيرية. وكان السفسطائيون يعون ذلك.

والقواعد الاساسية لدراسة الدلائل كانت وجدت. ولم تكن دراساتي الاولى سوى البحث عن الخيط الذي يربط السيميولوجيتين بعضاً ببعض. كما كان عليّ ان ابرهن لماذا يبدو هذا الخيط مقطوعاً في بعض الحقب. ولكن يمكن القول ان السيميولوجيا لم تتحقق بعد اذا كان علينا ان نتخذها كعلم.

انها كعلم انساني سوف نتخذها من المسارات المختلفة، كما الفلسفات المختلفة.

□ لكن كان سقراط يأخذ على السفسطائيين انشغالهم بوسائل الاتصال الجماهيرية.

ـ نعم. لكن سقراط كان يأخذ عليهم عنادهم وجهلهم، قبل كل شيء. والا ماذا كان يفعل سقراط سوى التأكيد على اهمية الاتصال الجماهيري؟ كان جعل الفلسفة والفكر مسرحاً. ثم ان سقراط نفسه كان يُصنف تلك الحقبة بين السفسطائيين. فقط كان يتميز عنهم بأنه لم يكن يبيع علمه، وهي ميزة اخلاقية.

□ كيف هو الخط البياني للتدرج السيميولوجي؟

ـ ان الرواقيين، الذين كانوا يقيمون ويعملون في اثينا، كانوا شرقيين ساميين جاءوا من المستعمرات الفينيقية (مثل مؤسس الرواقية زينون)، اذن كانوا يتمتعون بازدواجية اللغة: من التقاطهم النظرة الجديدة الى فهم المعاني من خلال حضارتين بكل مدلولاتهما اللغوية، تميزاً لهم عن البرابرة. اما المرحلة الثانية، فترتبط بالقديس اوغسطينوس الذي حاول مواجهة الاناجيل بالحقائق المسيحية المعاصرة له. وهذا له وجه شبيه بالترجمة، ولو لم يكن عن اللغة، بل عبر المفاهيم. لأن اوغسطينوس لم يكن يحسن سوى اللاتينية والقليل من اليونانية؛ لكنه بنى نظرية في الترجمة ذات صفة عصرية مدهشة قريبة مما فعله فشتنغشتاين.

ثم جاءت القرون الوسطى التي تميزت بوضع القوانين الاساسية في التأملات حول الدلالات وحول اللغة. ويمكن ذكر اسماء مثل ابيلار وروجيه بيكون وغيرهما. لكن انفجار هذه النظرية يعود الى القرن السابع عشر مع الانكليز والالمان. ويمكن هنا ذكر تاريخ محدد سنة ١٦٩٠، حين صدر كتاب لوك: «دراسة حول الادراك البشري». وفي نهاية هذا الكتاب يقول لوك ان العلم في ثلاثة مصاف: الاخلاقي والفيزيولوجي والسيميولوجي. وتحت العلم السيميولوجي يدخل لوك كل شيء: المنطق ونظرية المعرفة. ثم هو الذي كتب الكلمة باحرفها اليونانية «سيميوتيكا».

ويستمر ذلك في القرن الثامن عشر. فنقرأ اعمال الانسكلوبيديين؛ وفي ايطاليا اعمال فيكو، ثم اعمال ليبنيز.

ثم التركيز على الدلالات مع القرن التاسع عشر، لدى نظريين مثل ديستوت وترليسي وقبلهما كونديلاك. ثم لا ننسى كتابة هوسرل قبل القرن العشرين مباشرة، إذ مركز السيميولوجيا حول اللغة كما لدى روسيل وفشتنغشتاين. وخلال الألفي السنة، كانت المواضيع في هذا الاطار متشابهة. ثم السؤال الكبير المعاصر: لماذا في لحظات معينة نصل الى الظن بأن كل الفلسفة يمكن قولبتها في تحديدات سيميولوجية؟

الروائي

□ حسناً لننتقل الآن الى السؤال: كيف يستطيع شخص ان ينتقل من حقل الفلسفة او السيميولوجيا الى حقل الادب، فيصبح روائياً؟

- لتبسيط الجواب، فلنقل ان الامر يشبه انتقال محام او طبيب من عمله في المحاماة او الطب الى مطارحة الغرام. فهل هو صعب هذا الانتقال؟ اننا مخلوقات مرنة بحيث نستطيع ان نقوم بشيئين في آن.

والحق انني، عندما حاولت ان افعل ذلك، كان الامر لي مجرد فرصة من عملي النظري؛ ورحت اروي القصص. ثم لاحظت انني استخدم في روايتي للقصص مفردات كنت استخدمها في مجال عملي التحليلي على جمالية القرون الوسطى. وتبين لي انني لا اذهب من حقل الى آخر، بل انني لا ازال في الحقل نفسه المرتبط بعضه ببعض ارتباطاً لا يبدو بارزاً الا للذي يتعمق. ثم ان الامرين يتعلقان بميدان الخلق. فلماذا يجب ان نطلق على شكسبير انه خلاق ولا نطلق الصفة نفسها على كانط؟ او لماذا يكون سوفوكليس الخلاق ولا يكون كذلك ارسطو او افلاطون؟ فاذا كان الخلق الفني يطرح اسئلة والخلق الفلسفي يتضمن اجوبة، فهذا لا يعني انهما قد لا يترابطان. والا كيف نفسر كتابات شخص مثل كيركغارد، يمزج الفئتين معاً.

اعتقد ان صفة الباحث او الناقد لا تعني انه عاجز عن الخلق. انا من نوع الباحثين والنقاد الذين لا يعانون كونهم محرومين من القدرة على الخلق. وجاءت الفرصة عندما طلب إليّ احدهم ان اكتب رواية، ضمن سلسلة فيها رجال الفلسفة والسياسة والاقتصاد. رفضت الاقتراح في البدء، لأنني اعتقدت انني غير قادر على تأليف حوار. وأنني، اذا كان عليّ ان اكتب رواية بوليسية، فستكون احداثها في القرون الوسطى، ولن يكون عدد صفحاتها اقل من ٧٠٠ صفحة.

وعندما عدت الى البيت اخذت الفكرة تدور في رأسي، فقلت في نفسي: «ولم لا اجرب؟» وشرعت افتش عن دفتر قديم كنت دونت عليه بعض الاسماء وبعض الافكار لاحداث قد تجري في ذلك الزمن.

□ أهذا يعني انك كنت تفكر في تأليف رواية قبل ذلك الاقتراح؟

- لا. كان تدوين تلك الاشياء للتسلية كما لو كنت احل كلمات متقاطعة.

□ وماذا عن كتابك السابق «العمل المفتوح»؟

ـ كنت دائماً اناقش صديقي الروائي كالفينو الذي كان يعجبني كثيراً. وكان النقاش غالباً بيني وبينه حول البناء الروائي. وهو الذي اقترح عليّ ان اجمع مقالاتي ودراساتي حول هذا الموضوع في كتاب.

□ اذن هل يمكننا القول ان صاحب «اسم الوردة» ينتمي الى عائلة كالفينو الروائية من حيث المنطلق، ان لم يكن من حيث المعالجة؟

□ في هذا الشأن يأتي كالفينو في المقدمة.

□ هل كنت تطبق في كتابتك للرواية مبادئك التي كنت اعلنتها في دراستك النظرية عن الرواية؟

ـ تقريباً. كنت اكتب اولاً ثم انسق ثانياً. والامران كانا في تواز مدهش.

□ وهذا ما يفسر هذه العلاقة الدقيقة بين الرموز المتناثرة في صفحات الكتاب، حيث ما من كلمة مجانية، بل سترتبط بعدها بما يبررها.

ـ هذا صحيح. فأنا اكتب بتخطيط دقيق لهيكلية الرواية. وفي ايطاليا لم تنجح الرواية (بعكس السينما)، لأن الروائيين كانوا يعتبرون أن الرواية يجب ان تنافس الشعر. ومن هنا كان اهتمامهم الكبير باللغة الادبية، وفي فرنسا كان المهم في الرواية ليس اللغة بل الحالة المدنية.

□ ألهذا انتقدك البعض انك لست روائياً إيطالياً؟

ـ ربما. وهذا صحيح، لأنني في هذا انتمي الى تيار الرواية الانكليزية ـ الفرنسية ـ العالمية.

□ يخيل الي انك الى جانب فلوبير؟

ـ هذا يعيدنا الى مسألة مهمة، هي ان كل فنان يبدأ بتقليد غيره. لهذا، فإن غالبية الرسامين، مثلاً، يقضون السنوات الاولى في نسخ الاعمال الكبرى في المتاحف، على ما اكده بعد ذلك روائي كبير مثل بروست.

□ اية اهمية للسخرية في الكتابة الادبية؟

- السخرية هي قبل كل شيء ميزة الترفع. لقد قال فيليبيه دوليل آدم، ما معناه: ان الحياة فظيعة؛ فلنترك لخدمنا مهمة عيشها. والسخرية اسلوب قول الضد في ما هو سائد. لكن للسخرية في اعتقادي دوراً اعمق. عامة، هي لا تثير الالتباس، لأنها تفترض أن الشخص الذي يتلقاها يعرف الحقيقة، لأنه لو كان جاهلاً بها، فهو حتما لن يفهم مغزاها كسخرية. من هنا كانت السخرية الاعمق هي التي لا تظهر. انها سخرية، بحيث تتضمن الحقيقة ونقضها. وهكذا تصبح وسيلة رائعة للتعبير ضمن استراتيجية فعالة. ثم انها تجاوز المعنى اللغوي. عندما تقول للغبي: «كم انت ذكي!» فالمعنى المقصود هنا بتجاوز المعنى اللغوي، بحيث لا يعود الفهم اللغوي هو المقياس. لكن ان استطعت عبر اللغة ان تظهر السخرية، فذاك هو الخلق الكبير.

□ يعني ان السخرية تفترض تواطؤاً بين القائل والمتلقي.

- صحيح. لكن مثل هذا التواطؤ مطلوب في كل انواع البيان، ان انقطع التواصل. غير أن السخرية تتميز بأنها تواطؤ بين الطرفين حول ما يمكن ان تسميه حالة الاشياء. وهذا ما يجعل المسألة صعبة، لأن حلم كل تعبير ادبي او تفسير سيميولوجي ان يكون التعبير اللغوي مستقلاً عن وضع الناس، بينما السخرية هي المس بهذا الوضع.

ان السخرية تعتمد مرحلتين: الاولى في انكسار اللغة، والثانية في انتصار اللغة.

مكتبة عامة

□ في رواياتك الاولى تتردد عبارة «مكتبة عامة»؛ فماذا تعني لك بالتحديد؟

- لتوضيح هذا الجواب، يجب ان اروي لك النادرة التالية: عندما كنا نقوم بنزهة في البرية ونتناول طعامنا كانت زوجتي تلومني لأنني لا اشاهد منظر الشرر متطايراً من النار. وعندما قرأت زوجتي في روايتي «اسم الوردة» وصفاً دقيقاً لتطاير الشرر بادرتني بقولها: «لكنك كنت تنظر الى المشهد»! فأجبتها: «كلا كنت انظر الى النار بعين الراهب بطل الرواية».

والحق انني كنت رأيت الشرر؛ لكنني لكي اكتبه كنت اجد أنه يجب ان يتم عبر تصفية مشاهدات اخرى لغيري، قرأت عنها في الكتب.

ولمزيد من التوضيح اقول لك ان في روايتي الجديدة مشهدين اجمع النقاد انهما مخترعان على الطريقة الهوليودية، بينما هما، في الحقيقة، المشهدان الوحيدان في الرواية الناجمان عن تجربة شخصية. وهذا يعني انه يصعب تصديق الشيء الا عبر تجارب الاخرين. في هذا المعنى تكون المكتبة نوعاً من العضو الاصطناعي الذي يوضع كبديل من العضو الطبيعي. اعني انها هنا تساعد على تطعيم تجربتك بتجربة اخرى. وهذا لا يعني ان البديل يستطيع ان يحل تماماً محل الاصيل. وبالمقابل، كيف تستطيع ان تشعر بأنك بروست او انك احد الثوار الذين اقتحموا الباستيل لولا المكتبة. ان المكتبة هي ذاكرة الانسانية. قد تذهب انت والانسانية تظل تحتفظ بذاكرتها، وتصير جزءاً منها سواء كنت بروست ام غيره.

وهذا ما يشرحه بورخيس؛ فيعتبر أن المكتبة نوع من البديل لله. واذا كان الله موجوداً فإنه يشبه نوعاً من مكتبة كبرى. ثم ان دانتي في نهاية «الكوميديا الالهية» يقول إن رؤيا الله تنتشر مثل كتاب «سي سكانورنا». وهكذا فإن رؤيا الله هي المكتبة الكونية. لكن يتميز الله، الى جانب كونه المكتبة الكونية، بقدرته الكلية. وكان هناك آلهة دون هذه القدرة؛ اذن هم مجرد مكتبات كبرى، مكان منسق للمعرفة.

عندما يدخل الانسان المعاصر احشاء مكتبة عامة؛ فتلك نزهته في الرؤية الملموسة لبرهان وجود الرب. من هنا يحفل التاريخ بحرق المكتبات. فالفاتح يعتقد هكذا انه يحرق الاله ـ العدو. ومثال ذلك احراق مكتبة الاسكندرية؛ واحراق النازيين للكتب.

ما يعني ان حرق الكتاب حرمان الاخر من حقيقته... من لاهوته (النبي العربي كان يسمي اليهود والنصارى اهل الكتاب).

□ هذا يعني انك تجاوز صورة بورخيس عن المكتبة. كان بورخيس يصف المكتبة بأنها العالم. اما انت فتصفها بأنها الله.

ـ لكن قد تعجب انني اقولها هنا للمرة الاولى، ربما لأن استطرادات اسئلتك جعلتني اصل الى هذا التحديد. وربما هذا هو الحديث الصحافي الجيد، عندما يجعلك المحاور تقول جديداً لنفسك ولقارئك.

الحق ان المكتبة قبل الان كانت لي كما في «اسم الوردة» شخصاً. هنا اضيف ان هذا الشخص هو الله.

☐ ما دامت المكتبة بطلة رواية «اسم الوردة»، فهذا يعني ان بطلها الحقيقي هو الله.

ـ لا يسعني هنا الا ان اقول لك ما قاله بطل روايتي الجديدة جواباً عن سؤال مشابه: «هل ترى ذلك حقاً»؟

☐ لكن ما الذي يمنع المؤلف ان يخرج بتحديدات قاطعة لمواقف رواياته؟

ـ اعتقد ان هذه التحديدات هي الروايات نفسها لكن بكليتها. في كتابي«السيميولوجية وفلسفة اللغة» قلت ان العالم الرمزي يختلف عن الاستعارة.

وهنا الاشارة الى ان القديس اوغسطينوس كان الاول الذي شرح الامر؛ فقال: عندما تلح الكتابة على اشياء ويختصرها الكلام فإن الرمز يولد. واعتقد ان الاسهاب ايضاً في توضيح امر ما ليس هو الموضوع المعني الظاهر، بل انه استدعاء للرمز. ومثال ذلك جيرار دو نرفال في روايته «سيليفيا»، وهي قصة رجل يقرر ذات يوم ان يعود الى قريته من ترحال مضن. لكنه يتوقف امام ساعة حائط معطلة. ويخصص ثلاث صفحات من كتابه لوصف هذه الساعة المعطلة؛ ويجعل القارئ يظن ان المؤلف ضاع عن موضوعه، حين المؤلف يقصد شيئاً آخر من هذه الاطالة وهذا الاسهاب في وصف الساعة. فالرواية تهدف الى شرح العلاقة الاساسية بين الزمن والذاكرة. وسرعان ما يعي القارئ الحقيقة المرموزة. من هنا كان التشابه بين اسهابي في وصف المكتبة واسهاب دو نرفال في وصف الساعة. واستنتاجك للدور الذي تلعبه المكتبة في روايتي، لا استطيع معه الا ان اوافقك في ظنك بأن المكتبة لها دور آخر هو دور الله.

مقابل الاسهاب في استدعاء الرمز، يفضي الاقتصاد في الكلام، اذا شاء المؤلف، الى استدعاء الرمز ،عندما يستطيع المؤلف ان يتلاعب بالكلمات بطريقة ايحائية. ان همنغواي مثلاً، وهو المعروف باقتصاده الكبير في الكلمات، يلجأ الى الجمل المعترضة بين قوسين في قصصه، او احياناً يبدل من مفردة اخرى. مثلاً كان يصف رجلا على كرسي. ثم في جملة اخرى يستبدل بكلمة الكرسي كلمة العرش، ويجعل القارئ يفتش عما يقصد المؤلف من وراء هذا التبديل...

☐ لكن اليست وظيفة الروائي هي، تحديداً، تمييز لغة السرد عنده عن لغة السرد في أي دعوى او قضية؟

ـ بالطبع. عندما اكتب بحثاً فلسفياً، فإن همي ينصب على اقناع القارئ بصواب الموقف الذي اشرحه. وحين اكتب رواية اترك للقارئ نفسه ان يستنتج الموقف. لا يمكن مثلاً ان نقول إن كانط وضع هذه الكلمة ليوحي الى القارئ بفكرة ما، لأن كانط لا يقترح فكرة بل يفرضها. لو سئل بروست عن كلمة ما في نصه الروائي اذا هي اشارة الى فكرة ما، فإن جوابه سيكون: «ربما». ولا يفعل تحذلقاً، بل لأن الفنان عندما يترك مجالاً للالتباس يتقصد حرية الشعور؛ فلا يقلصها في حد يراه الانسب، بل يتعمد ان يوحي اليك بأن كل شعور يحمل تناقضات. عندما نقرأ «الكل اللاهوتي» للقديس اوغسطينوس نخرج بتحديد واضح: ان الله طيب والشيطان سيىء. لكن اذا قرأنا «الفردوس المفقود» لميلتون، فالامر يظل ملتبساً. واذا الححت على ميلتون بمعرفة الحقيقة وتحديداً واضحاً، فسوف يقول لك اذهب واقرأ كتاب القديس اوغسطينوس.

☐ هذا يجعلني اسألك. هل انت الكاتب الاكثر الحاداً اليوم؟

ـ لا اعتقد بوجود كتاب ملحدين حقاً ؛ ولست تاليا بقادر على الجواب عن غيري. لكن عن نفسي استطيع ان اقول: اذا كان الروائيون الاخرون عندهم مشاكل مع الله، فإن وضعي هو العكس تماماً، لأن الله عنده مشكلة معي. وتوضيحاً يجب القول إنني كنت كاثوليكياً وفقدت ايماني. وثمة فارق بين انسان يقول: ان الله ليس موجوداً، وبين من يقول: انا ما عدت اؤمن بالله. الذي اعتقده انني يجب ان اعيش وكأن الله غير موجود. انه وضع اخلاقي مطلق على طريقة كانط.

واذا كنا تخلصنا من تعصب الذين كانوا يقولون: «ان الله موجود لذلك سوف اقتلك»، فهذا لا يعني ان يكون هناك تعصب مضاد يسمح للبعض بأن يقول: «ان الله غير موجود ولذلك سوف اقتلك».

ولو تأكد للانسان تماماً ان الله موجود، او انه غير موجود، فلا يبقى للفلسفة او اللاهوت وجود.

☐ ألأنهما يراهنان على وجود الله او عدم وجوده؟

ـ نعم. لكنه رهان نظري، بعكس رهان باسكال الذي كان رهاناً عملياً.

إن انعدام الحزم في هذه المسألة امر جوهري للانسان. لأنه يجعله في حالة قلق وجودي مستمر.

ثم ان كل إلحاد لا يستطيع ان يجزم في هذه المسألة. فهو ليس على يقين تماماً من مسألة نشوء الكون كما تترجح في نظريات العلماء. وفي الوقت نفسه لا يستطيع القبول بالرب ذي اللحية او كما في الكتب الدينية. وفي الامكان القول إن هذه القوانين التي تحكم الطبيعة دقيقة للغاية وفي غاية الاعجاز. وسواء كان الله علة وجودها ام قوة اعظم وراء ذلك، فالمسألة تظل مثيرة. وحتى رجل العلم نفسه، مع اعلانه بأن هذه القوانين نتيجة مصادفة كونية، يتساءل لماذا اتخذت هذا الشكل وليس غيره. وهكذا نرى الجزم بعدم وجود الله ساذج كالجزم بوجوده. واعتقد ان هذا هو الوضع الانساني الذي سيتكرر الى ما لا نهاية.

ان محاولات الاقناع بوجود الله، وكذلك المحاولات المعاكسة هي التي خلقت اعمق الافكار.

□ هل الفن هو ضمن هذه الاشكالية؟

ـ نعم، لكن ما هو الفن؟ اذا جاوزنا التحديد اليوناني واللاتيني، فإن الفن، كما عرف بعد الثورة الفرنسية في اول المثالية الالمانية، طرأ عليه تبديل: انني أراه اشكالية الايمان في اسلوب لشدة ما هو ساحر يدفعك الى استذكاره باستمرار.

ليس صحيحاً انه يجعلنا نؤمن بالشيء المحدد، الذي هو موضوع العمل الفني، بل يعبّر عن أشياء نعرف جيداً أنها غير حقيقية. ومع ذلك نعجب بطريقة التعبير عنها.

اذن فالمسألة في وجوب الايمان بواقع جمالي. ولأنه يستخدم، على الأقل، في الادب مادة الكلام، التي هي مادتنا اليومية، يجعلنا نوافق على انها حقيقة لمجرد التمتع باسترجاعها وتكرارها.

عندما اقرأ، مثلاً، قصيدة «سيلفيا» للشاعر ليوباردي فان ما يؤثر بي، ويجعلني مغرماً اثناء القراءة، ليس هو النموذج الذي يتحدث عنه الشاعر. والذي هو ربما غير جميل، والذي قد لا يكون موجوداً قط، بل طريقة ليوباردي الذي يضع المشهد ضمن استراتيجية لغوية، لا تجعلني اشاهد الفتاة التي يصفها فحسب، بل كل الفتيات اللواتي ارغب فيهن انا نفسي.

ان ثمة اعجوبة تخلق من الانصهار بين ما يقوله ليوباردي وبين معرفتي بالعالم، اعجوبة تجعل «سيلفيا» حقيقة، الى درجة اكاد اشك في حقيقتها.

انه حلف بيني وبين الشاعر عبر معجزة استراتيجية لغوية. انها حيلة لغوية تدعوني الى بناء عالم ممكن مبني على الايمان بمعطيات تراث ادبي، وايضاً بمعطيات تجربتي الشخصية؛ عالم يستطيع ان يتوحد بالعالم الممكن المقترح من الشاعر.

لا استطيع ان اشرح بطريقة اخرى سبب وقوعي في غرام «سيلفيا» كلما قرأت القصيدة. وقد اعدت قراءتها اكثر من مئتي مرة.

□ ماذا يعني هذا؟

ـ يعني انني قبل قراءتي لقصيدة ليوباردي لم يكن هناك شيء. بقراءتي انوجد شيء. وهذا لا يعني ان الفن يخلق واقعاً. وإنه لمعنى مجازي القول بأن الفن يخلق واقعاً الا للمنظرين الجماليين. فالفن ليس بديل الله. او كان في امكاننا ان نستعيض عن الله بمجموعة «البلياد».

الكونسرفاتوار

□ ثمة رمز اخر يتكرر عندك، خاصة في روايتك الجديدة. اعني «الكونسرفاتوار الوطني للفنون والمهن». فماذا يمثل «الكونسرفاتوار» لك؟

ـ الحق أن ليس بين المكتبة العامة و«الكونسرفاتوار» من فارق كبير؛ فهما يشتركان في كونهما موضعين لحفظ الذاكرة. ولو كان كونسرفاتوار في القرون الوسطى، لكانت احداث روايتي الاولى «اسم الوردة» دارت فيه بدلاً من المكتبة العامة.

اود ان اضيف ان الكونسرفاتوار عندي ليس المتحف العام الذي تعرفه. وانا تعرفت الى الكونسرفاتوار في العشرين. فشعرت بالذهول وبشيء من الهالة السحرية. واعتقد ان هذا الانبهار يتشارك فيه اشخاص ذوو عقليات مختلفة. سواء كانوا علماء ام غيرهم.

□ هل الرواية تلك ذات محور معين؟

ـ احب ان اقول هنا انني عندما قررت ان اكتب روايتي الاولى وقبل ان تعرف هذه

الرواية النجاح، تساءلت بيني وبين نفسي: «هل انا قادر ان اكتب رواية ثانية». ثم: «اذا كنت قادراً، فماذا سيكون موضوعها؟».

واذ كتبت روايتي الاولى عن العصر الوسيط، فلأن تاريخ القرون الوسطى جزء من عملي الراهن. واذا سأكتب من جديد فما الذي سيجعلني اكتب!

مع الوقت اكتشفت ان ذكرياتي غنية، خاصة ايام مراهقتي، وتلح علي دوماً. وبينها ذكرى لا تزال ماثلة تعود الى عام ١٩٥٠، رؤية انبثقت لدي: ساعة فوكو الجدارية في الكونسرفاتوار. والذكرى الثانية مشهد جنازة الانصار في الحرب العالمية الثانية في منطقتي: البييمونت.

ومن الواضح ان لا نقطة مشتركة بين هذه الذكرى وتلك، باستثناء كونهما تلحان عليّ بالقدر نفسه، وكنت استعيدهما؛ ولكن كل واحدة بطريقة مختلفة. ذكرى ساعة الحائط لم اتحدث بها الى انسان. اما جرس الحزن في البييمونت والجنازة، فتحدثت بهما الى العديد من الاصدقاء والصديقات اللواتي كنت ارغب في اغرائهن. والحق انني، على اعجابي بقدرتي على وصف مشهد الجنازة، لم اكن اتجرأ على كتابة المشهد خاصة بعد الذي كتبه بافيزي او فينوغليو اللذان عاصرا الاحداث تلك. أما انا فجئت متأخراً.

لكن، مع نجاح روايتي الاولى، صار كل شيء ممكناً. اعني الشجاعة الادبية. وظل السؤال كيف لي ان اكتب رواية جديدة حول هاتين الحادثتين، كيف يمكنني ان اربط بينهما دون ان يبدو الامر مفتعلاً. فهما معي جنباً الى جنب. هكذا بدأ هذا الرهان، او هذا التحدي: هل استطيع ان اخلق بين الحادثتين تياراً واحداً يصلهما بعضاً ببعض. وهنا انبثقت امامي ذكرى ثالثة هي «التيار السحري». كنت مغرماً بقصص السحر. وفي مكتبتي جناح من خمسين كتاباً حول الموضوع. وقد يصل عدد الكتب الى الالاف،لأنني لا امل هذا الموضوع. ثم وجدت ان الحادثتين يجمعهما في ذاكرتي شيء سحري. هكذا اخذت تتكون هيكلية الرواية في ذهني.

ورحت اتساءل كيف يجدر بي ان اربط حادثتين حقيقيتين برباط غير حقيقي؟ ثم جاء الجواب متأخراً: تلك هي حقيقة عصرنا الميتافيزيقية.

وقد تكون كلمة شسترتون هي المفتاح حين يقول: «منذ ان كف الناس عن الايمان بالله، عنى هذا انهم لم يتخلوا عن الايمان نهائياً، لكنهم صاروا يؤمنون بأي شيء». ورحت

اعمل في الميدان الذي يؤمن فيه الناس بأي شيء. وكان هذا الايمان مصدر السحر وايضاً العلوم الجديدة في عصر النهضة، وايضاً مصدر الفاشية المعاصرة.

كذلك هذا السؤال: أهناك شيء يربط بين شخص طيب ظريف متصوف وعميق مثل مارسيل فيسيان وشخص مثل هتلر؟ في الظاهر لاشيء. لكننا اذا اعتمدنا المنطق الذي يناسب الايمان بأي شيء، على قاعدة التشابهات السطحية، فإن شيئاً قد يوجد. وهكذا كانت انطلاقة روايتي الجديدة.

□ للمرة الاولى يجد البعض ان روايتك هذه تتضمن وقائع جلية من سيرتك الذاتية.

ـ نعم، إلى حد ما، لأنني تلقيت مؤخراً رسائل من ثلاثة اشخاص تعرفوا إلى انفسهم في الرواية. وهذا صحيح. الا ان هؤلاء توقفوا عند سطحية الاحداث؛ فالمهم في الرواية ليس الوقائع ابداً بل ما هو ابعد.

كلود سيمون

«ان العبث هو الذي يحكم العالم».

كلود سيمون

كلود سيمون الذي نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٥ هو المحسوب على تيار الرواية الجديدة في فرنسا. وان لم يكن اهم الاسماء بين رواد هذا التيار، فإن اسمه دون رفاقه كان الوحيد المطروح منذ سنوات للجائزة. بل انه قبل ثلاث سنوات لم يفز عليه الانكليزي غولدنغ سوى بصوت واحد. والسبب ان سيمون، ولو اشترك بالسمات مع زملائه من اصحاب «الرواية الجديدة»، فقد سبقهم الى الانتاج الروائي بعشر في الاقل. فروايته الاولى من منتصف الاربعينات، حين نتاج الان روب ـ غرييه يبدأ في منتصف الخمسينات. وربما هذا النتاج السابق له، والاقرب الى الرواية الكلاسيكية، هو ما جعله الاقرب الى ذهنية اعضاء الاكاديمية الاسوجية. لكن شهرة سيمون بالتأكيد ليست من فترة انتاجه السابق بقدر ما هي من نتاجه الذي يؤرخ مع بداية الستينات، وخاصة روايته «طريق الفلاندر» عام ١٩٦١. وكان دائماً يفشل دون جائزة «غوكور» الفرنسية المحلية. ولم يفز بجائزة «مديسيس» الا عام ١٩٦٧، على روايته «تاريخ». وفجأة مع نتاجه في السبعينات صار المرشح الفرنسي الابرز لجائزة نوبل. وفي تبرير الجائزة نلمح تأكيد اعضاء اللجنة أنه منح الجائزة على إحدى رواياته الاخيرة «الزراعيون» عام ١٩٨١. اذ ان اللجنة لم تأخذ بكونه احد رواد «الرواية الجديدة» بل بكون نتاجه الروائي يتضمن الحرص على «ابراز الظروف الانسانية».

والحق ان شهرة كلود سيمون قامت في فرنسا خاصة والعالم عامة، منذ محاضرته الشهيرة التي القاها في جامعة السوربون في مطلع الستينات بعنوان «المعنى والرواية والتاريخ»، وفيها حمل على مفهوم جان ـ بول سارتر للرواية، اي المفهوم الذي يقول بوجوب ان يكون للادب معنى واضح ومفيد. وسيمون اوضح في محاضرته تلك ان

العالم يقوم على العبث واللامعنى؛ وان اي تفسير مناقض هو تزييف لهذه الحقيقة. وان الوجود انما هو اعتباط وفوضى؛ لذلك يجب ان يتبع الفن هذا اللاتسلسل في سرد الاحداث انطلاقاً، من لا تسلسلها المنطقي في الذاكرة البشرية. وبدأت قرابته لاصحاب الرواية الجديدة، خاصة منذ «طريق الفلاندر» التي فتحت امامه الطريق الى الشهرة العالمية، وركزت على ما يصفه بيان «جائزة نوبل» بالادراك العميق للزمن. هذا الادراك الذي قوامه رفض التسلسل الزمني للحدث. فهو في رواية «طريق الفلاندر» يصاغ زمنياً باسلوب قريب من وليم فولكنر في «الصخب والعنف». وهو لا ينفي تأثراً بفولكنر، بل انه يرى ان ما يجمعه والكاتب الاميركي الراحل اكثر بكثير مما يجمعه وزملاءه الفرنسيين الاحياء. بل يضع فولكنر وبروست على درجة واحدة من حيث التأثير فيه. ويمكن القول في هذا الصدد ان تجربة سيمون الحية اغنى من تجارب زملائه من رواد الرواية الحديثة. فمادة اولئك ذهنية ومادته معيشة، اذ شارك في الحرب الاسبانية الاهلية متطوعاً، كما في الحرب العالمية الثانية؛ واعتقل وتعذب. ولذا نرى ان محور رواياته التجارب الحربية، التي خلطها بتجربة جد جده احد قواد نابوليون. وهكذا في «طريق الفلاندر» تختلط كل التجارب في ذهنه: الحرب الاسبانية والحرب العالمية الثانية وحروب نابوليون والثورة والرفض والتكيف فالرفض من جديد؛ كل ذلك على صعيد الحدث الخارجي، وعلى صعيد الحدث البيتي، حيث تدخل قصته العنيفة مع زوجته في هذا الاطار. واذا كل شيء في آن، كما هو شأن ملحمة «اوليس» لجيمس جويس. وكان بدأ هذا الاسلوب في فترة نتاجه الكلاسيكي، حيث، بقدر ما يؤكد لنا قدرته التوضيحية لحدث ما، يحاول عدم اقامة اي اعتبار للهوية الفردية والسمات الشخصية. وعندما كتب روايته «القصر»، قدم لنا صورة عن الحرب الاسبانية، بزيارة البطل في مطلع الستينات لمدريد؛ فاذا البطل يحدثنا عن احداث سبقت بربع قرن، حيث التركيز على تفاصيل مدهشة تتداعى بطريقة راعبة، وحيث تختلط الازمنة بعضها ببعض وكذلك الاماكن. ما تميز به حقاً هذا الروائي هو النظر الى مادة تجربته الفنية بعين مصور فوتوغرافي ذات كفايات عظيمة في ربط الصورة، بحيث لا يصير هذا «الكولاج» مجموعة ملتقطة عبر العين الخارجية، بل عبر عين داخلية. وساعدته تجربته العميقة كمصور على النجاح في تأكيد هذه السمة التي تميزه عن زملائه رواد «الرواية الجديدة».

والحق انه اقرب إلى ويليام فولكنر منه إلى ألان - روب غرييه.

وفي روايته «طريق الفلاندر»، يظهر تقليده لذلك الاميركي، حيث المد اللغوي، والبطء، والاعوجاج في تركيب الجملة المبنية لالتقاط الاحاسيس الطيارة، وفوضى الاحداث، التي ليست سوى ردات فعل على ليل داخلي يتقاسمه المؤلف مع بضع من الشخصيات المعقدة. ولشدة تقليده لفولكنر، انسحب مثله للعيش في الريف، حيث راح يسوق جراره على الصفحات فالقاً الارض بصعوبة، رامياً على جهتي الثلم شظايا الكلمات والجمل.

ان سيمون، هو الأجدر بين مجايليه من الروائيين الفرنسيين، ربما لأن تاريخه الشخصي مرآة لاوروبا هذا القرن.

ويصف هذا التاريخ ابلغ وصف في خطابه في استوكهولم، لدى تسلمه الجائزة: «كما كان سكان اوروبا القديمة، كانت حياتي مضطربة: شاركت في الحرب، اسرت، هربت من المعتقل، عرفت الجوع، التقيت فلاسفة واميين، تربيت على ايدي كهنة، وعاشرت فوضويين يحرقون الكنائس اثناء الحرب الاهلية في اسبانيا...».

***

وهنا مقاطع من حديث لكلود سيمون، يلي ذلك عرض سريع لأحد اعماله المهمة «الريح».

حديث سيمون

☐ اليس هناك غير الحرب من موضوع يتكرر في رواياتك؟

- ما العمل اذا كنت وجدتني في الحرب في ظروف مزقت اوروبا. كنت بعد في الثالثة والعشرين، ورأيتني اقاتل الى جانب بعض الاصدقاء في صفوف الجمهوريين في اسبانيا ضد الفاشيين. ثم في السابعة والعشرين، اقاتل ضد النازيين اثناء الحرب العالمية الثانية....

☐ ألا تعتقد ان الحرب موضوع يسمح بالاختلاف لدى الروائي؟

- ليس هذا المهم في موضوع الحرب. بل ان مشاهدي المصورة في رواية «طريق الفلاندر» شديدة الواقعية؛ حتى انني بعد نشر روايتي هذه باشهر قليلة، تلقيت رسالة من

كولونيل متقاعد في الكتيبة الثامنة كان اكتشف نفسه في شخصية ضابط الفرسان الذي افشل احد المشاة خطة لهروبه على ظهر جواد لضابط قتيل.

☐ هل حقد عليك لأنك كنت شاهداً؟

- لا بل العكس، كان يمدح امانتي لسردي وقائع تلك الفترة. الا انه عاتبني على بعض المصطلحات التقنية التي اخطأت استعمالها لغوياً.

جدي «الامبراطوري»

☐ لكن في روايتك «الجيورجيون» لا تستطيع ان تدعي ان التجربة الحربية التي تصفها، تجربة معيشة، كما رواياتك الاخرى. فانت هنا وسيرة ضابط في العصر الامبراطوري...

- صحيح انه شخصية من القرن الفائت، الا انه احد اجدادي. واكتشفت في عائلتي سيرة حياته من الصور والرسائل التي تركها. سيرة حقاً رائعة: كان ضابطاً للقناصة في العهد الملكي البائد. ثم زمن الثورة، عين عضوا في «الكونفوسيون» وصوت على قتل الملك. ثم انتدب لمحاربة الانكليز في كورسيكا. ثم صار، في السنة الثانية من العهد الروبسبياري، جنرالاً على رأس جيش الشمال نجا من تنفيذ حكم الاعدام الذي اصدره عليه روبسبيار، اذ مات، وكان اتهم قريبي بأنه سمح للاسرى الانكليز اثناء حصار نيوبورت بالهرب. شارك في لجنة «السلامة العامة» وعين قنصلاً في نابولي في عهد الديركتوار؛ ثم جنرالاً من جديد في عهد الامبراطورية. وحارب الروس على رأس الجيش الامبراطوري في ايطاليا، الى ان عين حاكماً على برشلونة. والغريب ان هذا العسكري، وعلى الرغم من حياة المخاطر، مات على سريره الدافئ في بيته عام ١٩١٢، وهو حظ لم يتكرر لوالدي الذي كان ضابطاً في المشاة وسقط في اول معارك الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٤.

الواقعي هو التكعيبية

☐ لماذا شخصيات رواياتك في هذيان او فشل؟

- لا ادري كيف اجيبك. اذا هو الفشل، فانا شخصياً شاركت في هزيمة. اما الهذيان،

فإنه نصيب الجميع في هذا العصر. ان تولستوي يلاحظ في «الحرب والسلم» ان رجلاً معافى وفي صحة جيدة يستطيع ان يتذكر في آن عدداً لا يحصى من الامور. من هنا اعتقادي بأن الفن الواقعي الوحيد هو «التكعيبية» في المرحلة التركيبية:

نحن نتلقى العالم عبر آلاف التفاصيل المتشابكة التي يصبها بعد ذلك العقل والتقليد في شكل جاهز للاستعمال، كما الباطون المسلح. ما يجعلنا تالياً نحس الرعب الذي تتركه هذه الفراغات، هذه الشقوق المفتوحة في ذاكرتنا، اذا ادركناها بوعي. من هنا لا يبقى، في الحياة المعقلنة التي نحياها، من وجه للرعب سوى الحرب: ذلك ان الحرب يمكن ملاحظة فجواتها في الحياة اليومية. وللتوضيح اقول اننا لا نستطيع فهم الناس الا من الكوى الصغيرة التي يمكن ان يَدَعوها مفتوحة على دواخلهم، احياناً، بسبب الاهمال وعدم اليقظة والانتباه. وهذا يهزني بقوة.

□ نعرف انك اهملت التنقيط والتسطير قبل فيليب سولرز. اكان ذلك من رغبتك في سد تلك الكوى التي تتحدث عنها، أم في تعميق فتحها؟

ـ جاء وقت شعرت فيه ان تقطيع السرد بنقاط او فواصل هو قطع للدفق التكاملي للفكرة، او الكلام؛ واختصاراً قطع للواقع. ثم تطورت فكرتي ولم اتراجع عن التشكيك في صحة القواعد المتبقية في سرد الاحداث، وصحة الترابط والتداعي والمنطق الذي يشد في لحمة واحدة تسمح مثلاً لبلزاك باظهار عظمة الاديب وروعته حتى النهاية، حتى الفشل.

تنظيم الفوضى

□ والالهام هل تؤمن به؟

ـ انه الوجه الثاني للخطأ الذي ذكرته. لا لست اؤمن بالالهام. لكن الذي يشتغل باللغة تشتغل اللغة به ايضاً. اما انا، فاحاول ان انظم الفوضى. فالكتابة تشبه اطلاق رصاصة على جدار، وهذه الرصاصة ترتد اليك كل مرة في شكل غير متوقع. ذلك ان الجدار عادة احجار ليست متوازية النواتئ؛ وهذا ما يجعل للتكورات او الانحناءات فيها سبباً في اتجاه الرصاصة.

□ هل تلعب بالرصاص هذه الايام؟

ـ بالطبع. اكتب رواية جديدة؛ ولا ادري مدى صحة كلمة رواية لي. انه كتاب مثل كل كتبي السابقة، يحكي عني.

☐ هل يعني انك لا تقبل بصفة «رواية» تطلق على كتبك؟

ـ هذا هو السؤال المربك: ما هي الرواية؟ كان موباسان يقول: إن الذي يدعي انه يعرف ما هي الرواية مخطئ. ومن قرأ «اميرة كليف» و «كانديد» و «دون كيشوت» و «قيصر الاعرج» و «مدام بوفاري»، يصعب عليه القول إن هذه وليست تلك هي الرواية.

☐ لكن لماذا تكتب؟

ـ تعرف كل واحد يجرب في الحياة ان يعمل اشياء جمة. انا في صباي مثلاً قمت بكثير من الحماقات كدراستي للرسم عند اندريه لوت. ثم سافرت كثيراً. واختصاراً، كانت حياتي ممزقة. في البدء اتجهت نحو الهندسة. وكان في استطاعتي عمل المزارع، والاقل في الكروم التي ورثتها في البيرينه. بين كل هذه الاعمال وجدت ان الكتابة هي الاقل سوءاً. انني اكتب، اذن انا موجود.

معنى التزامن

ثم تستكمل المجلة، «النوفيل اوبسرفاتور» محادثة سيمون بعد خطابه في استوكهولم. ونقتطف هنا:

☐ ماذا تضمن خطابك امام الاكاديمية الاسوجية من نقاط مهمة؟

ـ لنقل انني ركزت على مفهومي للرواية. هذا اذا كونت لي مفهوماً. ويبدو انني كونت واحداً (ضحك).

☐ خبرنا عنه!

ـ الحق انني ذهلت لوفرة الذكريات والصور والانفعالات. وفي عملي كروائي احاول دائماً ان ارى كيف كل هذه الصور والذكريات تتجمع في الذهن، تارة بالتشابه وتارة بالتضاد. واعتقد ان الوسيلة الوحيدة للوصول بهذه المغامرة الى ذروتها، هي الاستعانة باللغة التي توطد، هي نفسها، كثيراً من العلاقات بين عناصر قد تكون جديدة البعد في الزمن وفي المدى.

وبسبر غور هذه اللغة التي تتحدث عبرنا باشكالها المتعددة (كل اشكال الاستعارات)، نحصل على شبكة من العلاقات. وطريقة نجاحها، في التآلف فيما بينها وبأي بناء وأي نظام، هي هذه الفوضى الصورية الظاهرة.

□ يبدو انه يصعب ان يستخلص المرء عبر الكتابة كل هذا الزخم الذي يمده به الوعي.

ـ نعم. كل المشكلة في كيفية البناء في الكتابة؛ وتالياً في الأدب، هذا المشهد الداخلي الذي يتمظهر بالتزامن.

□ من هنا ربما استعادة الأحداث نفسها في جميع كتبك.

ـ نعم، يبدو أن الغاية هنا ليست مطلوبة، أي ليس المطلوب الوصول إلى النهاية، بل الاستكشاف عبر الدوران حول النقطة والمكان. من مدة اشتركت وصديقاً لي في احدى فقرات برنامج «ابو ستروف»؛ فقال لي صديقي انذاك ان احدى مشاكلي هي «التزامن الدوري». وهذا صحيح: المهم كيف يمكن استعادة المواضيع نفسها وكيف يمكن شبكها بعضها ببعض.

□ ما هو الكتاب الذي تفضله أكثر بين كتبك؟

ـ ابتداء من كتابي «العشب»، لا أعود استطيع المفاضلة. الا ان روايتي معركة «فارسال» ربما هي ذات البناء الأفضل.

□ هل تعيد قراءة كتبك؟

ـ كلا، لأنني سألاحظ النواقص فيها. وليس يسعني ان افعل ما يفعله الرسام بونار الذي عرفت انه كان يذهب إلى المتاحف ليصلح بعض لوحاته. فما طبع طبع وهو نهائي.

□ تشتغل حالياً بكتاب جديد بلغنا انك ستجعل عنوانه «ملحق اخباري»؟

ـ هذا صحيح، الا أنه مؤقت، وقد احتفظ به.

□ ولم هذا العنوان؟ هل هو حقاً تتمة لكتبك السابقة؟

ـ كلا. انه مختلف. لكن منذ رواية «العشب» كل رواياتي أشبه بالسيرة الذاتية. لقد بنيت عالماً نلتقي فيه دائماً بالشخصيات نفسها. لذا فإن كل كتاب جديد حول هذه الشخصيات

تكملة. اضافة الى أن اختيار هذا العنوان فيه شيء من السخرية. ماذا تعني الاخبار؟ ومهما كانت، فهي ابداً ليست تامة. لا يمكننا ان نقول كل شيء، بعكس ما كان يحلم به بلزاك الذي كان ينشد الشمولية. ان «ملحقي الاخباري» سيتطلب بدوره «ملحقاً» وهكذا.

☐ قرأت فقرة من مخطوطة كتابك. يبدو اننا في قلب الحرب.

- نعم يبدو انني حقاً ولدت في برج الحرب. مات والدي وانا بعد في السنة الأولى من عمري. ومنذئذ، وأنا في معمعة الحرب التي شاركت فيها عملياً. وهذا لا يعني انه ليس هناك سوى الحرب. لقد رددت مراراً: هناك أيضاً الزهور وهناك السواقي وهناك النساء.

☐ عملك الأدبي أشبه بالسيرة الذاتية دائماً؟

- نعم. انني أصور هذه العلاقات العائلية خارج المنحى البسيكولوجي، انها أقرب إلى المتغيرات التي نلاحظها في رسوم بيكاسو حول وجه واحد. إنه، مثلاً، يرسم عشرين رسماً عن كأس وغليون.

التكلف

☐ يأخذ عليك البعض ان أسلوبك شديد التكلف؟

- يدهشني ان يكون هذا مأخذاً. ربما هذا التساؤل من رواسب المفهوم الرومانسي للالهام. وهو المفهوم الذي لم يبرز الا في القرن التاسع عشر. راجع رسائل الرسام بوسان او ملاحظات الموسيقي باخ، تجد انهما يتحدثان عن فنيهما كما عن عمل يدوي، بوعي حاضر ودقة في التقصي والبحث. لكن في القرن التاسع عشر صاروا ينشدون الالهام. كانوا يعتقدون ان الكاتب ملهم، وانه ليس الذي يكتب. اعتقد ان في هذه الفكرة تحقيراً للكاتب، ولا تطابق الواقع. ويكفي مراجعة مخطوطات بلزاك، حتى لا نتكلم عن بروست: راهب الفن، الحقيقي.

☐ كيف لك تحديد عملك؟

- يجب ان أوضح هنا ببساطة انني لم أشأ في عملي ان اقول شيئاً ما، بل ان أعمل شيئاً ما. وهذه الرغبة هي التي فرضت ما قلت. ان أحد أسبابي للكتابة هو فضولي لكي أرى ماذا سأقول. وهنا الأهم، أعني أهم من نياتي الأولى للعمل.

☐ هذه النظرية عزيزة جداً على أصحاب «الرواية الجديدة»؟

ـ لي: لا شيء نظري. انها فقط تجربتي، ثم الملاحظات التي أسجلها على عملي. ذات يوم القى مرلو ـ بونتي محاضرة في الكوليج دو فرانس عن فني. فقلت له انني وجدت صعوبة في متابعته، لأنني لست فيلسوفاً، فأجاب: «من حسن حظك. لأنك لو كنت فيلسوفاً لما كنت تستطيع ان تكتب ما كتبت».

☐ واذا سألناك عن علاقتك «بالرواية الجديدة»؟

ـ ببساطة، كان يجمعني وآخرين الشعور بأن الاشكال التقليدية للرواية هي اشكال ميتة. وانطلاقاً، كتب كل واحد منا بطريقته الخاصة. والجيد ان طرقنا كانت مختلفة، والا كنا كتبنا جميعاً الكتب نفسها.

☐ متى تعمل؟

ـ كل يوم ثلاث ساعات، دون ان انتظر الوحي.

☐ هل تخليت عن مشروع كتاب كنت بدأته؟

ـ ابداً. هذا حدث لي في الرسم، كنت اترك لوحة دون ان اكملها. لكن يسهل دائماً ايجاد صيغة لإنهاء الكتاب مهما تعقدت ظروف تأليفه.

سارتر وبروست

☐ اي المؤلفين تقرأ؟

ـ كما كان يقول جيد: في هذا العمر لا نعود نقرأ ابداً. لكن المؤلفين المفضلين لدي كانوا: جان ـ جاك روسو، شاتوبريان، وبروست. ومن الأجانب: دوستويفسكي، تولستوي، كونراد، جويس، فولكنر. الآن، من وقت الى وقت، اعيد قراءة بروست.

☐ هناك مؤلف لا تحبه ابداً هو سارتر؟

ـ اذا كان يستحق ان نسميه مؤلفاً.

☐ لماذا ترفض فكرته عن الالتزام في الادب؟

ـ انها ليست فكرته. انها صياغة فرنسية لافكار جدانوف وستالين.

☐ هل هذا يعني انك لا تعتبر نفسك اديباً ملتزماً؟

ـ مطلقاً. انني بالتأكيد لست صاحب رسالة. ولست معنياً بالكشف عن دروب الحرية. لكن كل من يلتزم الكتابة هو ملتزم بالمساهمة في تحريك العالم؛ والاقل يساهم، في تحريك الاشياء قليلاً. هذا هو الالتزام في رأيي

☐ هل وقعت النداء الأخير ضد العنصرية؟

ـ لا. فقط وقعت ذات يوم «بيان الـ ١٢١». ولم اكن اقصد الا ادانة المجازر التي كان يرتكبها الجيش الفرنسي. وقلما اشارك في مثل هذه الاعمال. الا انني اجد احياناً لا مفر منها. وانا ضد العنصرية بالطبع. لكنني لا اتحمس للتوقيع على البيانات، لأن كثرتها تفقدها فعلها.

* * *

نموذج من أعماله:

رواية «الريح»

في مقال للفرنسي الان روب ـ غرييه في مجلة باري ـ ماتش، مع فوز زميله بالجائزة العالمية، نعلم ان سيمون قدم مخطوطة هذه الرواية الى ناشر فرنسي صديق للروائي روب ـ غرييه كان يفتش آنذاك (أي عام ١٩٥٦) عن نصوص روائية طليعية، مذ نجحت تجربة تقديمه لنصوص الايرلندي صموئيل بكيت الروائية الذي (نال ايضاً جائزة نوبل). واعجب روب ـ غرييه بالرواية بسبب «السرد الجارف كالاعصار» على حدّ تعبيره. ولاعجابه هذا طلب مقابلة صاحب الرواية وتمنى منه حذف بعض المقاطع ذات الاسلوب العتيق، والتي كانت تقطع زخم الاسلوب. ويقول روب ـ غرييه ان سيمون وافقه، وبرر تلك المقاطع بأنه اقحمها بناء على طلب الناشر كالمان ـ ليفي الذي كان يعتقد انها ضرورية ليعرف القارئ كيف يربط لوحات الرواية. وهكذا حين صدرت الرواية بصيغتها النهائية في منشورات «مينوي» لصاحبها لندون، اثارت الانتباه الى كلود سيمون الذي اصدر قبل ذلك روايتين لم تشتهرا: «الغشاش» و «الحبل الصلب».

وهذه التفاصيل مهمة، لأنها توضح مسيرة الروائي الى القمة عن طريق زعيم تيار «الرواية الجديدة». كما ان نشر هذه الرواية بالعربية هو التعريف الأكمل بالروائي الذي دخل النادي العالمي الروائي من الباب الواسع.

لكن نلاحظ على المترجمة بعض الخطل في الترجمة. ويتضح ايضاً عدم دقتها من العنوان الفرعي للرواية «محاولة ترميم مذبح عتيق». فالعنوان الاصلي كما نعرفه ليس فيه كلمة «مذبح»، لأن الكلمة الفرنسية في العنوان لا تعني المذبح بل الحاجز بين المذبح والمصلين في الكنيسة.

كما أن كلمة «عتيق» هي، في الاصل، تعني الشاذ والغريب واللافت، كلمة مستمدة اصلاً من اسلوب زخرفي عرف باسم «الباروك». والروائي، عندما اختار كلمة «باروك» كصفة للهيكل، لم يكن يقصد القدم، بل الغرابة والتعقيد؛ وتالياً كل ما يحفل به اسلوبه الروائي المميز. وعودة الى التحديد القاموسي لكلمة «باروك» بالفرنسية توضح اكثر هذا الاسلوب: «في الفن، الباروك يطمح الى الادهاش، واثارة الحواس، والابهار عبر تأثيرات حركية، وتناقض ضوئي، واشكال مستفزة ومتضادة حتى حدود الانفجار». هكذا يختصر سيمون اسلوبه في هذا العنوان الفرعي «محاولة ترميم هيكل باروكي» وكان كلود سيمون صادقاً جداً حين قال: «انني اكتب كما يرسم الفنان لوحة، وكل لوحة هي عبارة عن تكوين».

عودة الى كتاب «الريح» الذي يصفه الناقد اميل هنريو بقوله: «انه كتاب فذ، قوي وعميق ينتمي الى سياسة النفس الطويل، من خلال تلك الجمل الطويلة التي يقوم بصياغتها. انه واقعي عنيد، موفور الطاقة. قوي، غريب وشمولي. ان السيد كلود سيمون هو هذا كله».

ثم يضيف هنريو الى قوله السابق: «...ونتيجة لاسلوبه الناشز، لم استطع قراءة روايته حتى النهاية رغم شتى المحاولات. انها لي دغل يصعب قطعه».

هذا القول يختصر مأخذ النقاد التقليديين على اسلوب سيمون، في حين ان قراء الرواية الجديدة انفسهم، ومنهم زعيم المدرسة، يأخذون على سيمون عكس هذا. والحق ان اسلوب سيمون يتحمل تعليقات شتى. والآن، وامامنا النص المترجم، نستطيع التدليل بسهولة.

لنأخذ اسلوبه في الحوار:

«... واكتشف اخيراً بطنها المنتفخ الضخم المتعالي الهادىء الذي ارتفع صوت صاحبته:

- اسمع ان ابي لا يفهم شيئاً من هذا، انا...

- من انت؟

اختها. ان ابي...

- اختها!

- نعم. اسمع انستطيع التحدث هنا؟ اننا...

- هل هو الذي ارسلك؟

- هو؟ من؟

- العجوز. يطردني ثم يتخيل الان انني...

- لا... لقد وصلت، اعني حينما كنت تتصرف وسمعت. ان ابي شديد العصبية. ما كان يجدر بك. بالطبع لم يكن لك ان تخمن. لكن يجب عليّ انا ان...

- ...

والملاحظ ان هذا الحوار لا يختلف عن اي حوار في رواية تقليدية الا بالاختزال فقط. كما ان السرد ايضاً، باستثناء التقطع، يكاد يكون تقليدياً خاصة في مجال الوصف: وصف الأماكن او الشخصيات او الحالات.

ونختار هنا مقطعاً من الفصل الاخير:

«كان الجو ربيعاً. اذكر ان الريح ظلت تعصف بلا هوادة ثلاثة اشهر، حتى انها حين كانت تتوقف مصادفة (لساعات او لايام) ظل يخيل للمرء انه لا يزال يسمعها تئن وتعصف، ليس في الخارج فقط، بل ايضاً في داخل الرأس: اصوات مجلجلة، اصوات خالية من مضمونها، ليست مليئة بالضوضاء فحسب، بل مليئة، أيضاً، بذلك الغبار الذي

كان يتوغل في كل مكان: تحت الاجفان الملتهبة، في الفم، مضيفاً طعمه الى المأكولات، متداخلاً بين جلد اصابع اليد، وكل ما تمسك به (اوراق منسية من الامس فوق المكتب، اطباق، شوك، ملاعق وسكاكين) حائل متسلط لا يكاد يرى محبب الملمس.

ولدى اقتراب عيد العنصرة، تضاعفت الريح، ظلت تعوي ثمانية ايام وثماني ليال متتالية كالاعصار، تكسو الشوارع بالاوراق اليابسة واغصان الاشجار المكسورة. تجرف بقوة صقالات العرائش، بحيث يضيع محصول الكروم كله تقريباً».

وهذا السرد أيضاً تقليدي الا ما يحمل في تضاعيفه من تركيب هو ارتكاز لدى سيمون في تميزه الروائي. تركيب يعتمد التزامن في سرد مستويات من الحوادث غير مرتبطة بزمن واحد، حتى وان كانت الحبكة الروائية ايضاً تنتمي الى مواضيع الرواية التقليدية: وهي تدور حول شاب نشأ مع والدته بعيداً عن ابيه، اذ ان الام كانت فاجأت زوجها بجرم الخيانة مع خادمتها، في الشهور الاولى من الزواج، فتنفصل عنه. وبعد خمس وثلاثين، ماتت الام، ويموت الاب؛ فيرسل كاتب العقود انذاراً الى الابن ليرث ضيعة ابيه الذي لم يره في حياته.

ويتعرض بطلنا (انطوان مونتيس) الى شتى المواقف الناجمة عن وراثته مزرعة الكروم الشاسعة، وعن تكرار حادثة الخيانة، عبر ثلاثة محاور: ابن عم ابيه الارمل وابنتيه وهم الطبقة البورجوازية في حالة انهيار. ثم خادمة الفندق وزوجها الغجري العاطل عن العمل وطفلتاهما، وهم الطبقة الكادحة في تلك البلدة الساحلية الصغيرة التي تكتسحها الريح طوال السنة تقريباً. ثم الكاتب العدل العجوز، حارس الارض وزوجته وابنتهما التي كانت عشيقة والد بطلنا، وهم اللؤم وبؤس اهل الريف.

ومن خلال هذه المحاور الثلاثة ومختلف المواقف النفسية والدرامية، وحادثة سرقة وجريمة قتل، ينسج كلود سيمون روايته.

ألان - روب غرييه

«لا تحديد نهائي للرواية»

الان ـ روبه غرييه

ان ألان ـ روب غرييه، زعيم تيار «الرواية الجديدة»، ينكر اليوم هذه الزعامة، في حديث له، ويقول بالصوت الجماعي لحركة «الرواية الجديدة». الا انه يظل تاريخياً هو صاحب الفضل في هذا التجمع. كما انه صاحب البيان الاول، بعنوان «لأجل رواية جديدة».

و«الرواية الجديدة»، ومنطلقها فرنسا، مدينة بتأثراتها لكتاب غير فرنسيين. وتأثيرها اليوم هو الاهم خارج فرنسا.

قبل ان يبدأ روب ـ غرييه مذكراته في جزئها الاول عام ١٩٨٥ بعنوان «المرآة التي تعود»، كان نشر العديد من الروايات، التي ترجمت الى عدد من اللغات بينها العربية. وهي بحسب ترتيبها: «قاتل الملك»، «المماحي»، «المتلصص»، «بيت الموعد»، «مشروع لثورة في نيويورك»، «توبولوجيا للمدينة الشبح»، «الاسيرة الجميلة»، «ذكريات المثلث الذهبي» و«الجن». وفضلاً عنها، هناك سيناريوات لثلاثة افلام سينمائية اخرج آخرها بنفسه، وهي «السنة الماضية في مارينباد»، عام ١٩٦١، و«الخالدة» عام ١٩٦٢، و«التدرج في اللذة» عام ١٩٧٤. وكذلك مجموعة قصص «فوريات».

***

في الملف، عن ألان روب ـ غرييه، حديثه في مجلة «لونوفيل اوبسرفاتور» مع مقتطفات من حديثه الى «المجلة الادبية الفرنسية لدى صدور يومياته:

□ كيف لكاتب مثلك اشتهر بأنه حطم اسطورة الحديث الداخلي، ان يقوم بهذا النوع من اليوميات؟

ـ الذي قرأ نصوصي بامانة سيجد ثمة ترابطاً عميقاً بين السلبية الظاهرة وشيء من التأجج هناك. فمثلاً: في الفترة التي نشرت فيها رواية «المسافر» عام ١٩٥٥، ظهرت مقالتان، مقالة لموريس بلانشو يعتبر فيها ان الجريمة الجنسية مثل مدفأة تضيء كل جوانب الكتاب. ومقالة لرولان بارت استخدم فيها هذا النص ليبرهن نظريته في الكتابة البيضاء في الدرجة الصفر. وتشاء الظروف ان يستغل خصومي آنئذ كلام بارت، بعد تحريفه، ليقولوا إن كتابتي خالية من الحرارة. وركزوا على فكرة اني شيطان البرودة والموضوعية. وهذه الصفة ظلت تلاحقني حتى هذا اليوم. ويطيب لي ان اكرر هنا ان «الرواية الجديدة» إنما تهدف اصلاً الى الذاتية الشمولية. وعلى الرغم من تكراري هذا الكلام طوال الوقت فإن الكثيرين ظلوا حياله وكأنهم لم يسمعوا شيئاً عن هذا التأكيد. حسناً، قد لا اكون بريئاً كلياً من سوء الفهم هذا. اذ كتبت في مقالاتي دفاعاً عن اسلوبي ما ادين به الاستعارة والحديث الداخلي والمأساة. وهذا صحيح.

□ اذن انت لا تنكر هذا اللاترابط بين نقدك وراوياتك؟

ـ ابداً. لكن هناك علاقة توتر لهما. ذاك ان النظرية الادبية لي ليست الحقيقة الادبية، انما هي توجه، استثمار ممكن. فالنظريات الادبية ليست «حقيقة». انها فقط مثيرة للاهتمام وقابلة للاخذ والعطاء. ولطالما استغربت كيف ان ريكاردو يحاول ان يثبت «حقيقة الرواية الجديدة»، لان الادب الحديث لي غير ثابت، ويفسح لكل التفسيرات الملتبسة. فالنص الحديث، بعكس البلزاكي، نص لم يتصالح مع نفسه، ولم يبق قابلاً للتلخيص، لأنه يقول الشيء وضده. راجع رواية «الغريب» لالبير كامو. فالشخصية فيها لا تتحدث لتروي شيئاً محدداً، بل لتهرب من شيء، للتقنع بشيء.

□ لهذا كنت مصدوماً من ان ذكرياتك موضوعة بالاسلوب نفسه، لتقص بثقة احداث رواياتك.

ـ ان ذكرياتي هي تقصي اجزاء وتفاصيل. تطوف وتتحرك محاولة اعادة تركيب الماضي دون ان تحقق ذلك. لنتخذ مثلاً صورة الوالد: هل لها ذلك الصفاء المطمئن، الصفاء البرونزي كما لشاتوبريان مثلاً؟ لا اعتقد. ثم ان في مذكراتي اشخاصاً كانوا ماتوا منذ زمن، ويصعب عليّ ان التقط صورهم في لحظة ثابتة. فالصور دائماً في تحرك مفاجئ يزداد كلما حاولت تثبيتها. او كما يقول فيليب لوجون في كتابه (عام ١٩٨٠): «أنا يعني

آخر». وظني ان الصورة الشخصية او السيرة الذاتية يجب ان تكون متحركة؛ وبتقطيعها وتجزيئها تصير حية.

☐لكن «الرواية الجديدة» اظهرت بعض الحزم في الخمسينات والستينات على صعيد العقيدة؟

ـ ابداً. كنت مأخوذاً حقاً، ليس بهذا الهاجس، بل باشياء اخرى ذات اثارة اقوى. فمثلاً، جمعت في منشورات «دو مينوي» حول الناشر جيروم لندن، كتّاباً مختلفين جداً في الاسلوب، مثل ناتالي ساروت وكلود سيمون، ومرغريت دوراس وروبير بنجيه. وهذا دليل واضح على بعدي عن العقائدية. وقد يكون المشترك بين هؤلاء ما هو نقيض تلك الصفة، فهم ذوو شخصيات عنيفة متطلبة فردية لا تجمعهم اية ايديولوجية، بل العكس هو الصحيح، كونهم تحت ادانة ايديولوجية السرد المهيمنة. و «الرواية الجديدة» ليست، مدرسة بل حركة لها اسلوب في فهم الادب يختلف عن اسلوب وسائل الاعلام، والمؤسسات والجامعات. ولم يكن لكتاب الحركة رؤية واحدة، كان بينهم تضامن دفاعي. وكنت الهدف الرئيسي لكل المهاجمات. ولم اتكلم قط باسم الآخرين او عنهم؛ وما كانوا ليقبلوا بذلك في أي حال، وهذا ما جنبني ان اكون البابا للتجمع كما وصفت بغير حق. فكل واحد في التجمع له طريقه الخاص والرؤية.

☐ لدى قراءة كتبك، ومنها الاخير، تحضرني جملة اشتهرت لليسوعيين: «بين كل الحواس، حاسة النظر لا تفسد». ان عالمك الروائي يبدو من البعيد كأنه يرى «من خلف زجاج» على حد تعبيرك.

ـ كنت للصحافة رجلاً ذا اتجاه واحد. بل ان الصحافة تحدثت عني وكأني صاحب مدرسة النظر، غافلة عن العلاقة التي تربط النظر بالسمع والشم. خذ رواية «الغيرة» مثلاً، حيث الشخصية الرئيسة مهووسة بالضجيج: حركة ام اربع واربعين، ضجة السيارة، طنين الحشرات، وكل ما يرتبط في ذهن صاحب الشخصية بإمكانية خيانة زوجته له. ثمة تناقض بين النظر الذي ينظف والاذن التي تغوي، وهذا التناقض هو الذي يجعل الكتاب مقروءاً. والنظر ايضاً يمكن ان يختل. فام اربع واربعين يتغير حجمها فتكبر. وصحيح ايضاً ان ثمة اشياء اراها في ذهني بدقة متناهية. وحين اعمد الى وصفها، اراها تتحرك دائماً فلا استطيع ان اكون دقيقاً في وصفها.

□ اذن انت تضع الحكاية في قالب درامي، في معزل عن العقدة والتاريخ، ويستمر التوتر اثناء السرد.

ـ هذا قول يعجبني. فما الذي يدفع مهندساً لكتابة الروايات سوى كونه يتمتع بطبيعة سريعة التأثر والانفعال؟ كنت دائماً في طفولتي انفعالياً ولا ازال شديد العصبية، حتى القول انها عصبية مرضية. مررت بفترات في حياتي كنت فيها عيياً؛ فلا استطيع ان الفظ ثلاث كلمات متتالية. والانفعال هو الذي يحرضني على الكتابة. ولا يعني انني سأكتب ضد نفسي في شكل ما. فليس دائماً يكتب الكاتب لنفسه؛ والكتابة احياناً عكس ذلك. وهنا تتصارع الجدية مع الهوى. ان كل ابطالي مجرمون جنسيون: ويظل تصنيفي لدى بعضهم اني بلا حساسية.

□ ان للوصف عندك حيزاً كبيراً في الرواية، مثل كلود سيمون وميشال بوتور. الا يعني هذا ضعفاً لديك نحو الاسلوب الواقعي الذي تقول رفضك له؟

ـ كلا. ان القراءة السريعة للنص قد تقطع على القارئ المستعجل ان يلاحظ ان شيئاً ما يجعل الوصف يختل ويتعطل، تفصيلاً صغيراً يقوى، ويبدو انه يصل الى الكمال في الدقة، ثم يميل تدريجاً الى تحطيم الصورة، شيئاً ما، يصبح فجأة مقلقاً ويروح في الهذيان. لذا يمكن وصف فلوبير وكافكا بأنهما واقعيان هاذيان. فروايات فلوبير كلها شعر: أحد الابطال يفقد توازنه ويلاحظ اشياء تافهة لم تكن لتلفته ابداً. ويبدو في غرابة تصرفه وكأنه يتفجر فجأة بالشعر. ويختلف هذا كلياً عن واقعية بلزاك العملية حيث كل تفصيل له محله.

□ اين نضالك في سبيل «الرواية الجديدة»؟ وكيف تفسر نجاحها الكبير في اميركا وخاصة في الاوساط الجامعية، حين هي تتراجع في بلد انطلاقتها، في فرنسا؟

ـ انني اعارض في شدة هذا الرأي. و«الرواية الجديدة» في الخمسينات والستينات كانت عرضة للمهاجمة والوصف بأنها غير صالحة للقراءة. ذاك موقف غالبية النقاد، باستثناء بارت وبلانتو وباتاي. فلم تكن رواياتي تباع، وكنت اعاني الضيق المادي. وكانت «الرواية الجديدة» هي الموضة بحسب صيتها. وفي السبعينات حدث العكس، عندما لم تبق «الرواية الجديدة» على الموضة، زاد قراؤها زيادة مطردة حتى اليوم، مع كل جيل جديد من القراء، وصولاً الى ما وصلت اليه مرغريت دوراس حديثاً. واذكر ان كتابيَّ الاخيرين: «الجن» و «المرآة التي تعود» اصابا نجاحاً فورياً على صعيد المبيع. وربما هنا الدور الطبيعي للاعمال الجديدة: انها تغير قارئها.

□ جديد «الرواية الجديدة» اهو جذري ام امتداد لتقنية الطليعة المعاصرة؟

ـ هنا اميز ثلاث مراحل: «الرواية الجديدة» في الخمسينات كانت تنحدر من القفزة الطليعية، قفزة وليم فولكنر وفرانز كافكا وايضاً جان ـ بول سارتر في «الغثيان» والبير كامو في «الغريب». اما المرحلة الثانية، فتبدأ من منتصف الستينات الى مطلع السبعينات وتتميز بالقطع الجذري وبتبلور الحركة في النص، اذ طورها غياب المحور السردي الواحد، كما يلاحظ انفجار القصة. والغريب ان الناس لاحظوا القطع في البداية، ولم يلاحظوا اهم ما طرأ من تطوير بعد القطع. ثم المرحلة الثالثة والشهرة السريعة لي. لماذا؟ الارجح ان ذلك يعود الى الجزء الاول من مذكراتي عام ١٩٨٥. وظني ان السيرة الذاتية تهدم الحاجز بين المؤلف والقارئ. اما في الادب، فهناك مسافة. واما في السيرة، فهناك تقريب. هل تعرف ما الذي اعجب الصحافيين في مذكراتي؟ كوني انادي والدي: «بابا» وليس «يا ابي». وهذا صحيح. كنت ولا ازال انادي والدي، هكذا؛ فلا اقول والدي كما في مذكرات شاتوبريان مثلاً. واعجبت النقاد، وكأني بهم يصيحون: هذا رائع! وألان روب ـ غرييه كائن انساني وله باباه.

□ ما رأيك في الادب المعاصر عائداً الى الشخصية والحكاية؟

ـ ليست العودة الى الحكاية ما يميز هذه الحقبة، بل ما يمكن تسميته رفض الثقافة (انتي ـ انتلكتياليسم)، رفض البحث النظري المتوالي لما نسميه سقوط الايديولوجيات. ولا يدهشني في روايات هذه الحقبة، عودها الى الحكاية، بل رفض المسافة النقدية في العمل الادبي. ومن جديد نستعيد الانطباع بأننا نقرأ كتباً منسجمة. والميزة الثانية لهذه الحقبة هي رفض التجمعات. واراني لو كنت وساروت وسيمون معزولين بعضنا عن بعض، لما حصلنا على ما حصلنا عليه من ثروة. ذلك ان التجمع حين تذهب الموضة، يثير فضول القارئ من جديد لقراءة اعمال كتاب هذا التجمع. واليوم يصدر الكثير. لكنها اعمال منفردة، يمر بها القارئ مروراً عابراً. ينقص هذه الحقبة حس التجمع. وليس اي تجمع بل ما هو بحب. يجب ان يوجد شخص يحب كتّابا مجايليه، كما احببت انا ساروت وسيمون ودوراس وبنجيه. يحبهم الى ان يرغب في جمعهم.

***

في حديث سابق في «المجلة الادبية الفرنسية» مع روب ـ غرييه لدى صدور الجزء الأول من مذكراته «المرآة التي تعود»، يقول جواباً عن السؤال كيف جاءته فكرة المذكرات:

ـ في الخمسينات والستينات لم يكن شيء واردا، حتى الفترة الاخيرة، حين سألتني دار النشر «دي سوي» ان اكتب تأملاتي في حياتي وادبي، لتكون كتاباً يندرج في سلسلة «كتاب العصر»، واثارتني الفكرة. ذلك ان اعطاء صورة شخصية للروائي طالما راودتني. والحق ان الروايات التي كتبتها في الخمسينات، أيضاً، صور عني. كل أبطال رواياتي كانوا اياي. ففي رواية «المماحي» كنت التحري «والاس» الذي يدرك انه ليس ذكياً كفاية ليحل اللغز. أما بطل «المتلصص» السيد «ماتياس» فهو مثلي ذو نزوات جنسية طالعة من روح كتابات المركيز دو ساد؛ إنه ذاك الانسان اللطيف الذي كرس حياته لتنظيم الاهواء والنزوات. فلم تكن كتاباتي سوى صوري الشخصية. وليس الديكور الذي كان يتحرك فيه ماتياس سوى الشطآن الصخرية حيث ولدت. بل انني ارى كتابي الاول «قاتل الملك»، الذي وضعته عام ١٩٤٩ ولم انشره سوى عام ١٩٧٩، يتألف من قسمين: في الاول حياتي موظفاً، وفي الثاني الجزائر البريتانية حيث عشت طفولتي. فلم اتحدث قط في كتبي الا عن نفسي.

☐ هذا ما تقوله اليوم، اتراك كنت تعيه عندما كنت تنادي باهمية «ازاحة الخرافات القديمة للاعماق»؟

ـ بالطبع. لكن كان يشغلني آنذاك شكل الرواية. حتى شكل الرواية كان صورة عني. ان روايتي الثالثة «الغيرة» سيرة ذاتية بالتأكيد. احداثها في المكان نفسه الذي كنت اقطنه في «فور دو فرانس». لكنني مزجت بعض الديكور الافريقي بالديكور المارتينيكي. والقصة في غالبيتها قصتي حتى لو في الحقيقة لم اكن الزوج بل الجار.

☐ ووصفت «بالموضوعية» في قصصك؟

ـ منذ البداية قلت لا حقيقة للنص. وما العمل اذا كان بارت هو وراء هذا الصيت حولي، عندما اشاح عن شياطيني المختبئة في كتبي. وأرد على بارت بقولي انه وهو يرسم شخصيتي من خلال كتابي، كان يرسم صورته هو الشخصية. ينطبق هذا على موريس بلانشو. انا اهتممت بالنظريات. كل النظريات، بما فيها العلمية. وادرك ان لا عالم يؤمن بالحقيقة في النظرية. ربما كان هذا يحدث سابقاً ولا يحدث الآن. فالنظرية هي الملوانة

الذكية التي يرسم بها النظري صورته. فليست معادلة نيوتن حول سقوط التفاحة صورة التفاحة بل صورة عقل نيوتن في عمله. ان موريس بلانشو كان يرسم في مقالته حول كتابي «المتلصص» صورته هو. وفي كفاحي ضد فكرة «الحقيقة في النص» رفضت دوماً أي تحديد نهائي «للرواية الجديدة»؛ فعارضني بعض الروائيين الشبان، الذين يريدون تحديداً لها. ويجب ان يعرف الجميع ان بارت كان شاطراً جداً فلا تؤخذ كلماته بالحرف. فمنذ مقالته عن روايتي «المماحي» يخردق اللعبة بتسميتها «ادباً موضوعياً» حين ان ادبي كما قلت مراراً هو الذاتي الملتفت الى الموضوع. تماماً كما الوعي الهوسرلي (نسبة الى الفيلسوف الالماني هوسرل) كان يلتفت الى الموضوع حين الوعي الانساني لديه يلتفت الى الداخلي. هل كان عليّ ان اصيح: «حذار! ان داخل هذه الكتابات الموضوعية مسوخاً شيطانية»؟ ولم التعب ما دام الامر لم يلفت احداً. فالناس على ظنها ان الكاتب صاحب ضمير طاهر. وفي الندوة حول ادبي في «سيريزي» قلت للنقد الاكاديمي: لو تقصدت حقاً ان اكون موضوعياً بالمعنى الذي تريدون لما اخترت شهود رواياتي من الاشرار: مجرماً جنسياً، شخصاً مسكوناً بعقدة «اوديب» او زوجاً شاذاً وغيوراً!

□ في الخمسينات قلت انك ضد الالتزام، وجان كايرول يقول انك في احدى رواياتك كنت تصف المقاومة الفرنسية اثناء الاحتلال؟

ـ ذلك ان كايرول هو مؤرخ المقاومة ومخيمات التصفية، وكنت كتبت عن الترحيل الاجباري للعمل في المانيا. لكن كايرول عندما قرأ «المماحي» وجدني كأنني اكتب عنه. فقال لي «اراك كنت في المقاومة»؛ فأجبته: «آسف، كنت في الطرف الآخر». وكنت اقصد المانيا. ذلك انني رحلت الى المانيا للعمل في مصنع للذخيرة، اثناء الاحتلال. وهناك، وكانت تلك رحلتي الاولى خارج بلدي، شعرت بالغربة. كنت اتحدث عن الغربة التي راحت تكبر في هواجسي. وتذكرت أن هذا الشعور ايضاً كان يتناوبني في وطني. كنت احسني غريباً اينما حللت. ربما كان بعدي عن الالتزام السياسي يغذي هذا الشعور. وهذا البعد يعود الى رفضي التام الانخراط في السياسة؛ ربما هو بعد جسماني، لست ادري. فجأة في المانيا وجدتني في حياة ليست حياتي. هذا الشعور بالغربة اعادني الى كامو في كتابه «الغريب» الذي طبع مرحلة بكاملها. وسيظل كتابه «الغريب»، احد اهم الاعمال الادبية في فرنسا. عندما التقيت كامو بعد الحرب، وبعد نشري روايتي «المتلصص»، قال لي آنذاك «انك خلقت عالماً يختلف عن عالمي لكنه مقنع». واستطيع القول عن كامو انه خلق في

«الغريب» عالماً مقنعاً، بعكس العالم الذي صوره في «السقوط». ذلك انه يتحدث في «الغريب» منذ الكلمات الاولى، عن وطن نعرفه هو وطن الغربة. لذا في كتابي «المرآة التي تعود» اشرت اليه مراراً.

قد أكون، وانا في حديث الغربة زمن الاحتلال، كأنني أتحدث عن الجميع، ولم اكن اعني الغربة التي يفرزها الاحتلال فقط. واعتقد ان مالرو هو الذي ربط ازمة الضمير تجاه الغربة ببلد غريب كما نرى في كتبه: الصين في كتاب «الوضع البشري»، المانيا في كتاب «من الاحتقار»، اسبانيا في كتاب «الامل». كان مالرو يعتبر نفسه مواطناً عالمياً، وهو الذي يرحل نفسه خارج بلده ليكتشف نفسه غريباً (لم يعلن تجربة ان يرحل بالقوة كما حدث لي في الحرب).

وبعكس مالرو، كان كامو يكتشف الشعور بالغربة في بلده الاصلي، في مسقطه في الجزائر في وسط الشمس الساطعة والشطآن الاليفة.

☐ لكنك تذكر في كتابك ان كامو تحدث عن الشعور بالغربة لأول مرة ليس في «الغريب» عام ١٩٤٢، بل في احد نصوصه عن مدينة براغ بعنوان «الموت في الروح».

ـ صحيح. لكنه نص غير مقنع ابداً. وهذا يؤيد فكرتي. الغربة التي يتحدث عنها كامو في براغ لا تؤثر فينا، حين اننا في «الغريب» نجدنا، منذ الكلمات الاولى، في غربة الوطن. وعندما استعاد كامو تجربة الغربة في «السقوط» كان يتابع فكرته الاولى عن الغربة في براغ، بل هذه المرة في امستردام. وشيء فظيع، لكاتب مثل كامو، ان لم يكن الوصف مقنعاً لذلك المطر وذلك الضباب، او كما يقول سارتر: «ضباب الضمير البشري ورطوبته».

فليس هذا الكلام سوى ديكور ثقافي استعاري. وعندما كان يصف في «الغريب»، الضوء في الجزائر او الطريق بين مصح مارينغو والمقبرة، يخلق عالماً.

☐ ايكون الشعور بالغربة عندك عودا الى فقر عائلتك؟

ـ الحق ان عائلتي كانت فقيرة. وكان والدي، كما ذكرت في يومياتي، يعمل في مصنع للكرتون في مكان غير مدفأ، وتلك مهنة مرهقة. كنا نعيش نحن الاربعة: أنا وامي وابي واخي في غرفة واحدة. وفي المساء نكتفي بالخبز مع القهوة بالحليب عشاء. كان أهل والدي كما اهل والدتي يميلون الى اليسار؛ فهم جمهوريون وعلمانيون يعيشون في ظل

شعار مختصر: ان الشعب محروم من السلطة لأنه محروم من الثقافة. وان الثقافة طريق تحرره من الاستغلال. وجهد اهل والديّ ان يثقفوا الابناء. فدرس والدي في المدرسة المهنية بمعونة احد الماسونيين، لأن الماسونية كانت تجهد لتعليم اولاد الفقراء. فكنت في طفولتي اردد ما علمني اياه الوالد: «الصداقة ليس لها مواسم، فلنشرب نخب الاتحاد الماسوني العالمي». هكذا طلع للأهل الذين هم في اليسار، ابناء هم في اليمين بل في اقصى اليمين. وتنعكس الآية التي مفادها ان الفقراء هم في اليسار والاغنياء في اليمين. اما لماذا اهلي في اليمين المتطرف، فلأنهم شعروا ذات لحظة انهم اقرب الى الفوضويين، لعدم شعورهم بالراحة في النظام القائم. بل يمكن القول ان والدي كان يميل في شبابه الى «الزعرنة» قبل ان يقضي اربع سنوات في الخنادق؛ ثم يخرج متيقناً ان السلطة مجرمة، لأنها تنظم الحروب دون ان تأخذ باوضاع الافراد.

□ مثل «باردامو» في رواية سيلين: «سفر حتى آخر الليل».

- باستثناء ان الجنرال بيتان ظهر في نهاية الحرب الاولى منتصراً ومنقذاً. ووالدي العائد من الجبهة بالعديد من الاوسمة، كان يرى الامر بمنظار آخر. فعاش ابواي في تناقض عجيب: هما، من جهة، شديدا الفردية حتى الفوضوية؛ ومن جهة، شديدا الوطنية حتى التعصب. ويجب مراجعة الظروف السياسية لتلك الفترة، وكيف كان مجلس النواب سبباً للسخط بالتركيبات الكتلوية والمساومات والخطب الجوفاء والفساد والبلبلة. فوجد ابواي انهما ضد الجمهورية ومع الملكية. وكأنهما يتمثلان كلمة مورا: «ان ملكاً احمق او مجنونا يظل افضل من رئيس». ومورا نفسه صاحب الدعوة «الى الحكم الالهي المطلق شرط ان يكون مخففاً بامكان قتل الملك، او الثورة عليه».

□ هل يعني ان «لا التزامك» الادبي ذكرى من والديك؟

- لا اعتقد ان سارتر جاد في مسألة الالتزام؛ فهو مثلاً كتب: «يستحيل على انسان معاد للسامية ان يكون في القرن العشرين كاتباً كبيراً». وبعد شهرين سئل: «من هو اكبر كاتب في جيل ما بين الحربين»؟.

اجاب: «بالتأكيد انه سيلين». وهكذا نفى دفعة واحدة كلامه السابق. وان سيلين هو حقاً الاهم لعصره وللحرية، وايضاً لما يسمونه «روح اليسار». انه يفوق أهمية كثيرين من كتاب اليسار الملتزمين الذين حاولوا عبثاً تمرير رسالتهم.

ان ما يسمى ايديولوجية: مجموعة افكار تعمل باسلوب هيمنة واحد، وتغزو عقول الناس دون وعي منهم، وتملي عليهم كل لحظة ما هو خطأ وما هو صواب، ما هو خير وما هو شر. انه نظام بقناع، ولا ينكشف كايديولوجية. لكنني اكتشف اليوم انني لم اكن قط اطيق الايديولوجية. ولا أستطيع ان اتجذر في اية عقيدة. وانني بكل بساطة لا اصلح الا ان اكون كاتباً، شخصاً ليس له مقام الا على هامش الايديولوجيات. وفي سيرتي «الخيالية»، ذكرت انني كنت دائماً اشعر بأنني، في السياسة، مجرد هاو.

وتشاء الظروف ان اشهد سقوط ايديولوجيات اليمين بعد الحرب العالمية الثانية. وهذا ما جعلني اتشبث بابتعادي عن السياسة، وكانت صورة الحرب واضحة: صورة النظام الصافي النظيف النقي يغوص في الجنون الدموي. واستفدت شيئاً واحداً: شعوراً بانهيار فكرة النظام والحقيقة.

مرغريت دوراس

«انني كلاسيكية، كلاسيكية جداً».

مرغريته دوراس

مرغريت دوراس هي الكاتبة الفرنسية الاشهر واحدى اهم كاتبات هذا العصر. بدأت شهرتها مع فيلم «هيروشيما يا حبي» في اواخر الخمسينات الذي كان اول واهم وثيقة ادانة سينمائية لتلك الجريمة. وتوالت اعمالها الروائية والمسرحية والسينمائية.

فقد ترجمت بعض رواياتها الى ٤١ لغة، ونالت، على إحداها، الجائزة الابرز في بلدها «الغونكور».

بقيت في «الكوما»، اي فقدان الوعي، مدة اشهر. ولم تعد الى الحياة الا بمعجزة. وعندما عادت، اصدرت رواية «امطار الصيف»، وقبلت بإجراء حديث معها حول موتها الأول، وانطلاقاً من تأثير ذلك في فنها الروائي. اما الحديث، فنشر في مجلة «اوبسرفاتور» قبل سنة من وفاتها.

□ من الكحول والتدخين الى كأس من شراب الرمان، أثمة طعم آخر للحياة الآن؟

ـ الشعور بالبطولة، لأن مدمني الكحول، اذا منعوا من الشرب، يظلون مدمنين الكحول، لكن ممنوعين من الشرب. اما انا اليوم، فلست كذلك. في البداية ظننت انني لا استطيع مواصلة الكتابة. لكن سبق لي ان مررت بمنع سابق عن الكحول؛ فقلت لأراجع الكتب التي وضعتها وانا اشرب، والاخرى التي وضعتها وانا ممنوعة من الشرب. ولحسن الحظ لم اجد كبير اختلاف بين مستوى النوعين. ان عدم الشرب ينقل السكر الى اليد، او هكذا يخيل اليّ. ثمة تواطؤ ما في هذا الامر، لأن ما اذهلني حقاً انني لم اتضعضع. ثم انني، وهذا غريب ايضاً، عندما كنت اشرب لم يكن احد سوى الاصدقاء الحميمين في مقدوره ان يلاحظ انني شربت.

☐ هل تتغير النظرة الى الذات في حالتي الشرب وعدم الشرب؟

ـ مع الشرب لا يعود ثمة نظرة الى الذات اطلاقاً، بل تتحول النظرة الى الآخر او الجهة الاخرى او الجانب الذي هو بين المظلم والمجهول الذي يصير موضوع الكتابة.

☐ منذ ان عدت الى الحياة العامة، والناس ينظرون اليك كأنك شبح يعود من مكان بعيد. لنقل انهم ينظرون كأنك بعثت من جديد الى الحياة، فما هو شعورك حيال هذا الأمر؛ اعني فضول الناس في هذا الموضوع؟

ـ الفضول حيال الموت مبرر طبعاً، لأن لا احد يستطيع ان ينجو من الموت. اما فقدان الوعي (الكوما) مهما طال، فإنه لا يترك سوى ذكريات. فالموت ليس هو فقدان الوعي. والطريف في الامر انه اثناء فقدان الوعي يتم تذكر لحظات الحياة بدقة هذيانية مذهلة. لكن الاصعب هي مسألة عودة الوعي. اذكر انني لم اعد اعرف كيف امشي.

☐ ان الشعور بأن فكرك هو اسير جسدك غير القادر على التجاوب، شعور رهيب، أليس كذلك؟

ـ لا. الرهيب حقاً هو انك اثناء فقدان الوعي تعتقد انك تتكلم حين انت غير قادر على الكلام. كنت اظن انني اتكلم حقاً وانني احرك شفتي. وكنت احنق لان احداً لا يجاوبني. بل ان ما يثير حقاً ان البعض كان يقول لي «نعم» حين كان يجب ان يقول «لا» مثلاً. لأنه عندما كان يتكلم معي لم يكن يسمع ما اقوله، لأنني لم اكن اصلاً قادرة على اسماعه ما اريد. فكان الكلام اشبه بمونولوغ كل واحد يقوله من غير ان يسمع الآخر. لكن الافظع انني عندما كنت اغضب من الذين حولي، فإن غضبي يظل ابكم. واذكر انني كنت اريد ان اسأل عن امر وصيتي، لو لم اقل فيما بعد اوصي بماذا؟ ليس عندي سوى حذائي...

☐ الآن وقد استعدت قواك سيمطرك الناس الذين يلتقونك باسئلة من كل نوع. الا تخشين ان تهدري وقتك في مالا جدوى منه؟

ـ انني متنبهة لذلك بشدة. فانا مثلاً توقفت عن اعطاء الاحاديث لوسائل الاعلام باستثناءات نادرة كما الآن. والحق ان الكاتب، اي كاتب، وفي صحته الكاملة، ما ان يشتهر قليلاً حتى يرهقوه بطلب الاحاديث والمقالات، او بالاجابة عن الاستفتاءات العامة. بل ان احد الصحافيين من «الفيغارو» لم يتورع عن مخاطبتي ذات يوم على هذا النحو: «لا يحق

لك الا تجاوبي». انها وقاحة ما بعدها وقاحة. بل ان البعض يجمع هذه الاحاديث ويصدرها في كتاب كأنها ملك له. الحق إن النجاح يزعج، لأنه يحرمك حياتك الشخصية. ولكن اذكر ذات مرة ان احدهم سألني عن رأيي في مسألة السجون، وبدأت الجواب؛ ثم توقفت في الوقت المناسب، لأنني ادركت ان كلامي لن يكون في محله آنذاك. كنت سأقول لنتخلص من مسألة السجون ولنستسلم الى حياة الشارع. والحق انني كلما اسمع بنبأ فرار احد السجناء افرح كثيراً؛ ثم احزن فجأة، لأنني اخاف، اخاف ان يعيدوه الى السجن... لأنني اعتقد حقاً ان سبب كل الجرائم هو الضيق او الضجر.

□ لكن الجريمة عبء ثقيل على الذي يقترفها، عدا الضحايا. وانا اعتقد ان السجن هو المكان المناسب ليستطيع مقترف الجريمة ان يحمل هذا العبء. ولو فتحنا ابواب السجون لوجدنا عدداً من المسجونين لا يتحملون حريتهم.

ـ اذن، فلنترك لهؤلاء ابواب السجون مفتوحة. اننا جربنا كل شيء في المجتمع الا مسألة فتح السجون، وتركها مفتوحة. ولماذا لا نجرب؟ لماذا لا نسير في الشارع مع القتلة والمجرمين والمهربين وتجار المخدرات؟ أليس هذا هو الواقع ايضاً... لماذا نحرمه الحق العام؟

□ هل عدت الى قراءة الصحف التي كنت تخليت عن قراءتها؟

ـ نعم. ولكن بعد خروجي من «الكوما»، كان من الصعب عليّ، بل كنت اشعر بالرعب من العودة الى قراءة الصحف. ومع الوقت استعدت هذه العادة، اذ وجدتني لا استطيع ان اتخلى عنها. كنت في حاجة الى معرفة اخبار الناس وكيف تسير امور كرخانة العالم. واني ألوم الاشخاص الذين لا يهتمون بتتبع اخبار هذه الكرخانة؛ واللاسياسي هو الاهم. بالامس منع متظاهرون في موسكو الرئيس غورباتشيوف من الكلام وهم يصيحون «ليتوانيا ليتوانيا!» انهم يعيشون حقاً «يوتوبيا» حقيقية.

□ اما زلت تناقشين الاخبار التي تسمعينها او تقرأينها؟

ـ انا لا انقاشها. اني اتكلم عنها فقط. ذات يوم طلبت من صحيفة «لوموند» ان تخصص لي زاوية اتناول فيها بعض الكتب التي تعجبني ولا تكون نالت حقها من الكلام. ولكن اشترطت ان تكون هذه الزاوية خارج الصفحات الثقافية، لأن صفحة الادب في «لوموند» لم يعد لها معنى. لكن الادارة لم تقبل، بل اقترحت ان اكتب افتتاحية سياسية بامضائي؛

فتدبرت حالي، وكتبت افتتاحية بعنوان «اليمين، الموت» كانت فضيحة حقاً. لقد صورها الطلاب الجامعيون وعلقوها في الكلية، كلية «اليمين» نفسه. ان مثل هذه الاشياء تخرج اهل اليمين عن طورهم.

□ تقولين تدبرت حالك، فلماذا؟

- ربما لأني، واعذريني لهذا الشعور الطفولي، بدوت كأنني تحايلت على رئيس التحرير لأكتب ما كتبت.

□ ولكن أليس ما تكتبينه في كتبك اهم من هذا؟

- إنهما الشيء نفسه! لكن تعرفين أن الكلام السياسي في الصحيفة يشبه الصراخ. وانا احب ان اصرخ، انا في حاجة الى ان اصرخ.

□ اتشعرين بمسؤولية ما؟

- طبعاً. فانا مناضلة يسارية لا ألتزم حزباً او منظمة. انني الآن ما اتمناه للجميع في الغد، ان يكونوا يساريين واحراراً.

□ ولكن كيف تحددين مركزك في عالم الثقافة اليوم؟ فأنت لست منطوية على ذاتك الادبية كما ناتالي ساروت، ولست مندفعة في الحياة السياسية مثل فاكلاف هافل او ماريو لوزا، كما انك لست فيلسوفة؟

- لماذا لا اكون فيلسوفة؟ ان كل الناس فلاسفة، وان كان لكل شخص فلسفته الخاصة. اما فلسفتي، فقد عبرت عنها في كل كتبي. وعندما اتكلم شفاهة، فأنا لا ابتعد عما اكتب. بل احياناً يكون ما اتحدث فيه هو ما كتبته. الا انني احياناً اعبر هكذا، لا مباشرة، بأن الادب بعيد عني، او انني انا بعيدة عن الادب. ثم ان كلمة ادب لا استخدمها حتى بيني وبين نفسي، واستعيض عنها بكلمة كتابة، او بعبارة «انني اصنع كتاباً». لأن مجرد فكرة انني اصنع ادباً تبدو مزحة سمجة. من الذين يصنعون ادباً حقاً؟ انهم الذين لا يكتبون حقاً، حين ان موقعي في الكتابة كما موقعي في السياسة، فهما واحد، بل ان اسلوبهما واحد ورفضهما «الزعبرات» ينطلق من حساسية صادقة واحدة. ثم انني اعرف أن كتابة نص سياسي هي امر بالغ الخطورة. والنص الادبي يستطيع ان يتضمن نصاً سياسياً. ثم ما هو منطلقي السياسي؟ اعتقد انني ماركسية. هكذا كنت وهكذا انا الآن. سبق لي ان انتسبت الى

الحزب الشيوعي، وانضممت في صفوف الحزب سبع سنوات، وتسلمت مسؤوليات مهمة. واذا كنت تركت الحزب فهذا لا يعني انني لم اعد ماركسية. اما عن اسلوبي الادبي، فلا اعتقد انه اختلف، لأن رفاق الحزب كانوا يريدونني ان اكون في الادب كما في الحزب. كانوا يشجعونني بعد كل كتاب: «حسناً ولكن خطوة اخرى الى الامام ايضاً. يجب ان تكون اتهاماتك واضحة». والحق انني اشعر بالعبث من تجربتي الحزبية عبثَ سواي من أي تجربة سياسية منظمة كالحركة الديغولية.

□ قلت مرة ان ديغول هو السبب في جعلك تندفعين نحو الحزب الشيوعي الفرنسي!

- بل هي المقاومة. وانني آخذ على ديغول كونه لم يقل كلمة ادانة واحدة للمجازر التي تعرض لها اليهود، هذا شيء لا يشرفه. لكن انا لا الومه. انه كان السبب في دخولي الحزب الشيوعي. ولست نادمة على ذلك. لأن كل من لا يدخل هذه التجربة سيفتقد بالتأكيد ما يمكن ان يفيده في الوعي السياسي، شرط ان يكون الانخراط عميقاً حتى حافة الاستشهاد. واذا كان لي ان اختصر تجربتي الحزبية، فإنني اقول انها التجربة التي تضع في نفسك املاً. اما رجال اليمين، فلا يشعرون ببهجة الامل. وانه لنقص في حياتهم. واسوأ ما في ذلك انهم لا يشعرون بهذا النقص. إن تعايشهم مع اليسار كما لو كانوا يعيشون في مأساة. كما أن الوطنية الديغولية تقارب حد العنصرية. لذلك، وفي حال أوجد الشبان حزباً شيوعياً جديداً، فسأكون معهم. انني اخاف من المستقبل، اخاف جداً. ولو ان الشبيبة الشيوعية تستطيع الاستقلال عن الحزب الشيوعي الفرنسي، فإنها ستكون حاملة حقاً لآمال جديدة. وانني اوافق المخرج المسرحي انطوان فيتيز الذي قال قبيل موته، وكان انسحب من الحزب الشيوعي: «قد نكون اخطأنا اذ انتسبنا الى الحزب، لكن الآن ونحن نرى، في العالم الرأسمالي، ما يجري من استغلال للناس بطريقة فظيعة، ندرك اننا لم نكن مخطئين كلياً». كان يجب ان تموت الاحزاب الشيوعية لنشعر حقاً بالفراغ الذي تتركه هذه الاحزاب. ان انهيار الاحزاب الشيوعية في اوروبا استغلته الرأسمالية بطريقة ذكية؛ لكنها سوف تهدم نفسها بهذا الاستغلال عن طريق مزيد من الاخطاء. لا شيء جديدا اوجده هذا العصر. لكن الذي كان، ولا شيء افضل منه، هو مدعاة الى الشعور بالسمو. فلم يسبق قط ان وضعت ثقة كبيرة في شعب قبل تلك التجربة. وقد سقطت التجربة، لأن جرائم كثيرة اقترفت ومزاعم كثيرة وانتحارات وسجون الخ... مدة نصف قرن. اما الآن وبعد الفرح العالمي الكبير بالخلاص سيأتي دور الشك. في فرنسا بالذات، بدأنا هذه المرحلة، مرحلة

الشك. ان حزن الشيوعية هو ايديولوجيتنا اليوم. ان «اخويتنا» الجديدة محورها هذا الحزن وهذا الشك.

☐ لك عن ديغول ذكريات كثيرة بعضها مر وبعضها حلو. وفي مناسبة اقتراب موعد الاحتفال بمئوية ولادته، ماذا تقولين عنه؟

ـ مع الوقت تصبح الذكريات ضبابية اكثر فاكثر. ربما يجب اعادة النظر في المكتبة الديغولية وتصحيح العبارة المأثورة: «نحن ابناء ديغول وسنظل ابناء ديغول». والافضل ان يقال «نحن اولاد تانتان وسنظل اولاد تانتان». وفي المناسبة، ان ديغول نفسه كان يطيب له ان يقارن نفسه بتانتان.

☐ اهذه هي هديتك لعيده المئوي؟

ـ نعم.

☐ بعدما قضيت بضعة اشهر من حياتك رهينة الموت تعودين الى الكتابة ببعد روحي جديد على اسلوبك. فهل تعتبرين ان كتابك الجديد «امطار الصيف» هو «انجيلك»؟

ـ ان الالفة مع الموت ليست جديدة عندي. ولكن ربما كان يجب ان تحدث الهزة الاخيرة ليصير كتابي قابلاً للانجاز. لقد جاءت ولادته طبيعية. وعدد من الاقوال اكد هذا العنصر القدسي في الكتاب، لكنني لم اتقصده. والحق انني لا اتقصد ابداً شيئاً معيناً عندما اكتب. كما انني لا اعرف ابداً الى اين سيقودني كتابي. ثم انني اشعر بالخوف كلما شعرت بأن الكتاب سينتهي، سيتركني.....

☐ ان طفلك النبي العلماني الذي رشحت منه مواقف كثيرة قريبة من القداسة، جعلته يتوجه الى العلم «الذي يجعل الحياة اكثر قابلية للاحتمال». لكن النتيجة كانت بائسة على كل صعيد. أيكون الحادث هو الذي أملى عليك هذا التصرف؟

ـ الامر لم ينته عند هذا الحد. انها نهاية مغامرة فحسب. انها نهاية الطفولة... ولست متأكدة كلياً من ذلك. ان قصة «ارنستو» هي قصة حقيقية. انها المفارقة الأزلية بين العلم والخبرة، وهو لم يكن يسعى الى الاستشهاد. ولست متأكدة مما اذا كان الذكاء هو الذي يحل له مشكلته الشخصية. لكن الاكيد انه لم يكن مرتاحاً الى الاندفاع في مراكز الرياضيات الكبيرة. ربما لأنه كان يشعر بسعادة اكثر في النواح وفي الحب الآثم لوالدته.

وهو اختار هذه الطريقة العجيبة للسعادة. ويجب التساؤل كيف سيخرج من هذا القصر العجائبي... وفي اعتقادي ان الخروج سيكون صعباً. وكيهودي، لا يمكن الدفاع عنه، ثم ها هو يختفي، فلا اعود اراه. ولم يترك اي اثر خلفه الا الذي بقي في الكتاب. وانني اعدت صوغ النهاية بضع مرات قبل ان استقر على الصياغة الاخيرة.

☐ لكنها ليست نهاية نهائية؟

- كلا. وانني افضلها على هذا النحو...

وان المتابعة لم يعد لها جدوى. واحياناً يكون القطع سبباً للاحتفاظ بما حملت من عاطفة لبطلي.

☐ أتكون عودتك الى الحياة هي التي جعلت الموقف هكذا؟

- نعم. انها العودة الى الحياة، والتخلص من الخوف مما سيقال عني.

☐ يخيل اليّ ان هذا الكتاب هو آلام دوراس وسعادة مرغريت دوناديو.

- تقصدين اسمي الاول...

☐ اقصد ان هذا الكتاب صورة امينة لشبابك... أوليس بطلك الفتى ارنستو شديد الشبه باخيك؟ لكنك، كما اظن، لم تذهبي حتى النهاية في بعض الامور التي تطرق اليها كتابك «امطار الصيف»، خاصة ناحية علاقة ارنستو بأمه، كما لو انها علاقة اخيك بك. أتكونين تتجنبين الحديث عنها؟

- بل العكس. ان اخي حاضر جداً في «امطار الصيف»، كما كان في «العاشق»، وكما ايضاً في «السد...». انها علاقة عنيفة. لا يمكن ان تنسى علاقتي بأخي وحبه الشهواني الصامت الخرافي، والذي دمغ حياتي كلها. واني اتساءل كيف يمكن محو ذلك من الذاكرة. واعتقد ان الام كانت تدرك حب ارنستو لها. اعني عقدة اوديب.

☐ ايكون البؤس الذي جعلته يغلف المكان في روايتك الجديدة هو بؤس المكان الذي عشت فيه طفولتك؟

- ربما. فأنا لم اتخلص قط من عقدة الفقر التي ربيت فيها. واذكر ان اعظم انتصار لي شعرت معه بفرح غامر، عندما استطعت ان اشتري سيارة خاصة لي، سيارة غالية الثمن.

لكن الفقر يصير مفهوماً سياسياً. وهذا امر يصعب الشفاء منه. اقصد المساواة في تأمين الحاجات.

واني اصاب بالذعر عندما اسمع بان اشخاصاً يريدون شراء دار «غاليمار» الباريسية، او «بانثيون بوكس» النيويوركية، وأفضل ألا اسمع.

□ اتشعرين بالخجل من المال؟

ـ بالطبع. انه العار بالنسبة اليّ. والعالم ليس الا المال. وان مجرد التفكير، في ان اقتصاد السوق سوف يسيطر في كل مكان، يشعرني بالتقزز.

□ ولكن كيف توفقين بين كونك امرأة غنية وتقززك من الغنى؟

ـ انا لم اكن دائماً غنية. الذي كان يحدث احياناً ان كتبي فجأة «تضرب» في المبيع؛ فتهبط عليّ ثروة. ولم اكن افعل شيئاً من أجل الحصول على ثروة. ثم انني لم اترك معي شيئاً من كل ما هبط عليّ. لقد وزعته على ابني وعلى يان. وكذلك كنت اوزع على اصدقائي بسهولة؛ لكنني لم اعط شيئاً للجمعيات ايا كانت، لأنني لا اؤمن بجدوى ذلك. عدا ذلك، لم يفدني الغنى المؤقت سوى حسد البعض.

□ ألست متمسكة باملاكك الخاصة.

ـ بالبيوت. ثم انني احب الالماس والسيارات. آه كم الالماس جميل. وانا في هذا «سنوب»، إنني امزج بين الالماس الاصطناعي والحقيقي.

في المقابل، انا لا اهتم بالملابس، إذ اعتبر انها مضيعة للوقت. بيد ان الالماس في امكاني التزين به. اما اثواب سان ـ لوران، فلا. والحق انني لم املك يوماً ثوباً لافتاً للانتباه، بل مجرد اثواب عادية جاهزة. اذكر فقط انني فصلت ثوباً بكامله أسود عندما كنت في الثلاثين. كانت لي ساقان جميلتان. ثم ان الناشرين كانوا يهدون اليّ ثياباً بسيطة، ولم اكن اعرف ماذا افعل بها؛ واحياناً اقمشة لاخيطها اثواباً. انا اشتري ثياباً فقط ليان.

□ لماذا تفضلين ضاحية فيتري؟

ـ لأنني اشعر فيها بالفرح، والبراءة. والفرح هو اختصاص الضواحي. والضاحية تشبه القرية. هذا الجو الحميم القريب من المدن الكبرى لا علاقة له بالمدن الكبرى. ان

المدينة انما هي الموزاييك، على حد تعبير رينان عن مقاطعات فلسطين. وهذا العطف على الضواحي جاءني من عيشي السابق في الهند الصينية.

□ لكن الهند الصينية كما اعلم تضم شتاتاً متفرقة من الاجناس المعقدة.

ـ صحيح. كان هناك الفرنسيون وكانوا قلة. ثم كان هناك الفيتناميون والكوشنشينيون القادمون من بلاد الأرزّ ومن سهول العصافير، وكانوا مزارعين اصيلين حقاً. ثم كان الصينيون الذين كانوا يهيمنون على التجارة. اما الهنود، فكانوا يهتمون بالقروض المالية والربح من الربا. وكان المصرف الصغير الوحيد هندياً. ثم كان هناك المتسولون، وكانوا من كل نوع وصنف. وكانت هناك الكوليرا والطاعون والحصبة والبراغيث ايضاً. وكل ذلك وسط حرارة رهيبة. ومع ذلك، فإنها كانت البلد الاجمل في الدنيا؛ في الاقل لي. وان طفولة «ارنستو» ومحيطه، في كتابي «امطار الصيف» مستمدان من ذلك البلد. اما اطفال الدائرة السادسة عشرة في باريس، فليس لهم هذا الامتياز. اعني الفقر الذي يتيح فرصاً لانفجار المواهب. واذكر ان اهم واجمل ما اختزنته ذاكرتي اختزنته هناك. كنا نعيش في محطات سكنية بعيدة جداً عن العاصمة الفيتنامية. وكانت طفولتنا قاسية ومحصورة. والاغرب اننا كنا نتكلم اللغة الفيتنامية التي اكتسبناها من مخالطة الاولاد الفيتناميين. وكانت امي تنزعج من تلك اللغة التي نتحدث بها انا وشقيقي.

□ اعتقد انك احتفظت في انتاجك بهذه المسحة من الثقافة المزدوجة؟

ـ لم تكن هناك ثقافة فيتنامية. ثم ان اللغة الفيتنامية بسيطة جداً وتعتمد المقطع النطقي الواحد. وليس فيها اختلاف الازمنة، فنقول «اذهب البارحة». ولكن قد اكون استعرت من هذه اللغة قطع الجملة، والتركيز على المفردة.

□ اعتقد انك ايضاً تستفيدين في لغتك من اسلوب التوراة.

ـ ربما. فقد كان عندي توراة، لكنني لم اقرأ فيها منذ الشباب. وقد اعجبت اكثر بكتاب رينان «حياة يسوع المسيح». انه حقاً مؤلف عملاق ومواقفه شامخة. ثم انه الوحيد الذي كان في امكانه القول إن يسوع كان طفلاً رهيباً، كان قاسياً وعنيف الغضب. هو وحده الذي يستطيع ان يقول هذا، وكتابه ليس كتاباً دينياً.

□ اعتقد ان بطلك «ارنستو» فيه بعض ملامح المسيح، وايضاً باسكال، في الصفحات المكتوبة بعد خروجك من المستشفى.

- هذا صحيح... فاتتني ملاحظة هذا. لأنني عندما كتبت «امطار الصيف» لم افكر قط في المسيح... كنت استشهد به عرضاً. لكن، لانني بقيت اقرأ مدة سنتين متواليتين في الكتاب المقدس، كما باسكال، كان لابد أن يتأثر اللاوعي بذلك. والحق ان هذا التأثير غير موجود في كتبي الاخرى.

❑ تشبهين في روايتك تلال فيتري بتلال القدس. فهل هي كذلك، وهل عرفت تلال القدس؟

- بالطبع. كان ذلك قبل وقت، عندما زرت القاهرة بدعوة من اصدقاء مصريين، ثم بدعوة من جامعة تل ابيب. ودهشت من المناظر الرائعة، واحببت ان ابقى وقتاً اطول. لكن ادارة الجامعة في تل ابيب، التي كانت دعتني الى ندوة عن افلامي السينمائية، عارضت، لأنني شيوعية بالتأكيد.

❑ من اين اعجابك بالقدس؟

- طبعاً من التوراة التي لا يمكن ان تنسى اخبارها.

❑ هل تحبين ان تكوني يهودية؟

- ربما، للشعور بالتعاطف مع الآلام التي عرفتها جيداً في الحرب العالمية الثانية. لكن هذا الشعور تخطيته بعد ذلك.

❑ علمنا انك تعملين من جديد على كتاب سابق بعنوان «قيلولة السيد اندسماس» الذي صدر عام ١٩٦٢؛ وانك في مراجعتك لهذا الكتاب تودين دمجه بمحتوى كتاب آخر لكونراد. هل هذا يعني انك لا تنظرين الى كتبك كأنها اعمال اكتملت؟

- لا ليس هكذا. ولكن لمجرد الشعور ان بعضها لم يعد معاصراً. فمثلاً كتاب «الوقحون» منعت اعادة طبعه، لأنني شعرت انه استنفد نفسه في مرحلته، وهو لا يتناسب مع ما افكر فيه الآن. اعتقد ايضا ان ما لا يعجبني في ذلك الكتاب النظرة الشخصية بصيغة ضمير المتكلم. اريد جعله بصيغة الغائب، وسوف يكون صياغة جديدة كلياً. لكن الآن اهتم بكتاب آخر هو «صيف ١٩٨٠» الكتاب الذي احبه كثيراً، ولست اقصد انني سأعيد صوغه؛ ولكن سأضيف اليه صفحات خاصة بسيرتي الذاتية.

□ اذكر كلمة لبيكاسو يقول فيها ان الانتهاء من عمل يعني قتله...

- اذا صحت هذه الكلمة، فإن انهاء كتاب «امطار الصيف» هو جريمة لا تغتفر، ولكن لا بد منها.

□ تعرفين انك خلفت وراءك اثراً ادبياً هو من الآثار ذات الطبعة الاولى في هذا العصر. فهل تخالجك فكرة الخلود؟

- افكر في الخلود بسبب شخصين: ابني ويان. وانني أعتبر ان يان مثل ابني تماماً؛ واني انظر الى كتبي كأنها ابنائي ايضاً. كما ان ذلك اذا تحقق، فسوف يساعد ولدي مادياً. واعتقد انه السبب الاول. عدا هذا السبب لا افكر في الخلود. ان الكاتب يترك كل شيء خلفه. وهذا شعور يصعب التعبير عنه.

□ ألا يهم الكاتب ان يعرف اذا كتبه ستظل تقرأ لوقت طويل؟

- هذا امر لا يفكر فيه... (صمت)... ولكن ربما فكَّر في ذلك، مثلما يحدث لي احياناً؛ وقد لاحظت، منذ وقت قليل، ان كتبي تباع ايضاً كلها. ولم يحدث قط انقطاع في هذا الامر. لكن الكتاب في العادة، يباع لسنة او ستة اشهر؛ ثم يتوقف بيعه. لكن هذا لا يعني انني فكرت في مسألة الخلود. الذي ادهشني ذات يوم انني فوجئت، وانا اشاهد في التلفزيون برنامجاً خاصاً برومانيا، بامرأة تقول انها ستحول كتابي «العاشق» الى المسرح. المدهش انَ هؤلاء الناس بعد ثلاثين سنة من الكبت حيث لم يكن يصلهم شيء من الخارج، قد التهموا الكتب التي تدفقت عليهم فجأة؛ وليس ذلك فقط، بل ان بعضهم تحمس لخلقها من جديد كما عبرت تلك المرأة.

ثم علمت انهم في ليتوانيا اعادوا طباعة رواية «موديراتو كانتابيل» من دون اذن مني طبعاً، وسرا، وباعوها من تحت المعطف. وفي الصين صدرت الطبعة السادسة من كتابي «العاشق». والآن ترجم الكتاب الى اللغة الروسية، وهي اللغة الحادية والاربعون التي انقل اليها. البعض الآخر من كتبي لم يصل الى هذا المستوى في الترجمات؛ فكتاب «الالم» لم يعرف سوى ١٨ لغة. وتذكرينني الآن باحد الانتقادات الموجهة اليّ، بأنني نرجسية جداً. وانا الآن احقق امامك صحة هذا الانتقاد، ربما. فاحد الناشرين قال لي ما العمل «انت صرت كاتبة عالمية». واذ افكر، في انني صرت عالمية ولم ازد عن ١٥٠ سم، أضحك.

□ لكن هل انت نرجسية حقاً؟

ـ نعم ولِمَ لا؟ الآن تباع كتبي في كل العالم؟ فهل انا مخطئة إذا شعرت بالسعادة لذلك.

□ ها نحن في اجمل ايام الربيع. الا انك تكتبين في إحدى رواياتك: «لكن الذي كان يقلقها ان الربيع يمكن ان يعود... وهي تلعن شجرة الكرز التي بدأت تزهر». فهل انت كذلك؟

ـ امام الموت يصبح هذا الكلام معقولاً. و «هي» مثلي انا تماماً. استطيع ان اشعر الشعور نفسه. فمن منا لا يشعر بالسعادة مع الربيع؟ ولكن ماذا اذا جاء الربيع خارج الحياة؟ كيف يمكن النظر اليه وهو يتراجع من حياتك الى الابد؟ ثم ان فصل الشتاء اطول؛ ويبدو انه فصل اكثر وثوقاً بنفسه، واقل خطراً. وكم اتمنى ان يطول هذا الفصل. هكذا كان ايضاً شعوري في الماضي، ثم انه زمن الكتابة الافضل، وزمن القراءات الطويلة.

□ اذ اختم حديثنا هكذا، سيخيل الى القارئ انك بعكس ما هو معروف عنك، غير مرحة، حين يعرف اصدقاؤك انك لا تتركين مناسبة للمرح والضحك الا وتقتنصينها. فما الذي يجعلك الاكثر مرحاً؟

ـ قشرة الموز، اخطاء اللغة، الاشخاص الذي لا يتوقفون عن الكلام، او الذين يخرسون، او الذين يقفون امامي مبهورين: «هه؟ انها مرغريت دوراس». في الحق انا كلاسيكية كلاسيكية جداً».

اسماعيل قدري

«ان الحياة اقوى من أن تتجمد في تقاليد الماضي».

اسماعيل قدري

شخصان البانيان فقط امتدت شهرتهما خارج حدود البانيا: أنور خوجا، الزعيم التاريخي الذي اسس النظام الشيوعي في البانيا، واسماعيل قدري اديب البانيا الاشهر الذي نقلت اعماله الادبية الى اكثر من ثلاثين لغة بينها العربية. وعند كل ترجمة جديدة الى الفرنسية، كانت دور النشر العالمية تحولها الى مختلف اللغات. ولا يزال وفياً لعهده، فأول ترجمة يأذن بها تكون الى الفرنسية دائماً.

روايته الاولى «جنرال الجيش الميت» كانت نجاحاً كبيراً، وطبعت مراراً، وفتحت لصاحبها باب منتدى الرواية العالمية على مصراعيه. ومذاك لم يكف عن العطاء.

ويجدر القول إن البانيا عزلت نفسها، منذ استقلالها، في نهاية الحرب العالمية الثانية، عن العالم شرقاً وغرباً، وعن المجموعة الاشتراكية ايضاً، على الرغم من تبنيها النظام الاشتراكي.

ولولا اسماعيل قدري لما طلع هذا الادب خارج حدود بلاده، ومعه بعض الفضول، ودفع احدى دور النشر الباريسية الى اصدار «انطولوجيا النثر الالباني».

وقبل انهيار الشيوعية، دافع اسماعيل قدري في ادبه عن سياسة الانفتاح، مع انه كان عضواً في البرلمان لسنوات. ويقول: «ان الحياة اقوى من ان تتجمد في تقاليد الماضي».

تنطلق شهرة اسماعيل قدري في الغرب من كونه اكثر الالبان دعوة للانفتاح على العالم. والمعروف ان البانيا، مذ قام زعيمها التاريخي انور خوجا بعد الحرب العالمية الثانية بتأسيس نظامها الشيوعي، عزلها كلياً عن الغرب ثم راح يعزلها عن البلدان الشيوعية الاخرى، كلما اشتم في تلك البلدان مهاودتها في الحرب الباردة للبلدان

الرأسمالية. هكذا قطع علاقة البانيا بالاتحاد السوفياتي لدى مبادرة «التعايش السلمي» التي قام بها نيكيتا خروشوف. وسجل اسماعيل قدري هذه القطيعة في روايته «الشتاء الكبير». ثم عزل انور خوجا بلده عن الصين، عندما استقبل ماوتسي تونغ رئيس الولايات المتحدة الاميركية. وكذلك سجل اسماعيل قدري هذه القطيعة في رواية «الكونشرتو».

وعندما اخذت فكرة البيريسترويكا السوفياتية تنتشر في اوروبا الشيوعية، بعد وفاة انور خوجا، كان اسماعيل قدري اول الداعين للانفتاح على الفكرة.

في احد أحاديثه الاخيرة يقول اسماعيل قدري ان لا معنى لاي ادب اذا لم يكن دفاعاً عن الحرية؛ وان لا مستقبل للثقافة دونها. لهذا فإن قدري، الذي انتخب نائباً في البرلمان الالباني ثلاث مرات، وضع على لائحة المغضوب عليهم حزبياً. لهذا يقول احد الكتاب الفرنسيين عنه انه قد يصبح مثل فاكلاف هافل في بلاده ويعلق له وسام في المستقبل، او قد يعلق هو نفسه على المشنقة. لكنه استحق الوسام لا المشنقة.

لا ادري هل يغالي بعض النقاد في تشبيه اسماعيل قدري بشكسبير. لكن ثمة نقطة تشابه اكيدة هي ضخامة عدد الشخصيات في ادب كل منهما. عدا ان قدري يختار لرواياته، كما شكسبير، التاريخ الواقعي او الاسطوري ليعيده بطريقة خاصة. والاكيد ان شهرة قدري العالمية ليست وليدة الدعاية، انطلاقاً من كونه الباب السحري الى بلد مجهول. وربما ساعدت هذه المخيلة الروائية لدى قدري شاعريته، وكان بدأ شاعراً؛ ولا يزال ينشر من وقت الى آخر قصائد ربما ابرزها مجموعتاه «في مَ تفكر الجبال» و«عصري». وجعلته عينه الناقدة في مراقبة اكثر لعمله الروائي. ومن كتبه النقدية «تلاشي آلهة السهوب» لكن موهبته الكبرى تجلت في رواياته: «جنرال الجيش الميت»، «طبول المطر»، «يوميات مدينة الحجر»، «الشتاء العظيم» «جسر القناطر الثلاث»، «بيت العار»، «دعوة الى حفل رسمي»، «قافلة العرس تجمدت»، «من اعاد دوروتين؟»، «الملف هـ.»، «الكونشرتو». وأهمها، على الاطلاق، رواية «جنرال الجيش الميت» التي فتحت له باب الشهرة العالمية؛ وفيها اسلوب قدري الذي ظل امينا له، والذي يمزج بين العقدة البوليسية وروح الدعابة في واقعة تاريخية او اسطورية. فعقدة الجنرال الميت تحكي مثلاً عن تكليف جنرال ايطالي مهمة استرجاع بقايا جثث الجنود الطليان الذين قضوا في البانيا في الحرب العالمية الاخيرة؛ وتكليف ضابط الماني، في هذا الوقت، مهمة شبيهة، اي البحث عن بقايا الجنود الالمان الذين قضوا في البانيا. والعقدة بوليسية. وبقدر ما هي سوداء تتضمن

ايضاً كل المفارقات التي تجعل الاحداث مغلفة بروح الدعابة. ويبدو اسماعيل قدري متأثراً بالروائي الروسي غوغول، خاصة في روايته «النفوس الميتة» التي تمزج الواقع المضحك والاعماق المأساوية، كما يتكشف عنها هذا الطرح.

وقدري قصاص بارع يعرف كيف يشد القارئ منذ السطر الاول. وعلى الرغم من المفارقة التي قد تبدو بين العقدة البوليسية والتحليل الاجتماعي والنفسي العميق، فإن الكاتب يعرف كيف يربط بحيث لا يضيع المغزى العميق لكتابه ولا يفتقد التشويق لدى القارئ. وتعامل كما قلنا مع التاريخي ومع الاسطوري بالاسلوب نفسه؛ واحياناً يمزج التاريخي والاسطوري معاً في هذا القالب البوليسي الملهاساوي.

وبقدر ما كانت رواية «جنرال الجيش الميت» تحفة ملهاساوية، فهي ايضاً تكشف ابعاداً انسانية متنوعة وعميقة في اطار السياسة الدولية والمحلية. وهذا ما فعله في «الشتاء العظيم»، حيث لا نتعرف فقط إلى كيفية قطع العلاقة بين البانيا والاتحاد السوفياتي، بل ايضاً إلى تشريح دقيق للشرائح الاجتماعية والسياسية في البلدين. وهذا ما فعله ايضاً في روايته «الكونشرتو» بصدد العلاقة بين الصين والبانيا، وكذلك العلاقة بين يوغوسلافيا والبانيا في رواية «قافلة العرس تجمدت» التي تحكي النزاع التاريخي للبلدين حول مقاطعة كوزوفو اليوغوسلافية وسكانها من الالبان. ومن المادة الاسطورية يستعير ايضاً عقدته بتميز، كما في روايته «من اعاد دوروتين؟» حيث نبش حكاية شعبية عن فتاة اسمها دوروتين، حماها شقيقها من مأزق حيث يعرف الجميع، شقيقها كان ميتاً. ولا يروي الحكاية بهذه البساطة، بل عبر تحقيق بوليسي يشير اليه عنوان الرواية. وعبر هذا التحقيق نتبين غرابة القضية. وكذلك في روايته «الملف هـ.» حيث نرى بطليها الانكليزيين يحاولان الدخول الى مملكة يفترض انها كانت قائمة في البانيا قبل ان تصير البانيا مسرحاً لصراع الاتراك واليونان. وفي تلك المملكة، يحاول الانكليزيان المعاصران ان يتتبعا اثر الشاعر اليوناني الاسطوري هوميروس وحقيقته. من هنا تحريفه في العنوان، الذي يشير الى هوميروس. ولا نتأكد ابداً، هل هوميروس هو المقصود أم انسان آخر، من الاكتفاء بالحرف الاول من هوميروس في عنوان الرواية.

هذا المزج بين الواقعي والاسطوري في هذا القالب البوليسي الذي تغلب عليه الدعابة الشاعرية، ميز ادب اسماعيل قدري واطلعه من حدود بلاده الى الافق الواسع، حين لا يزال

الادباء المجايلون له في البانيا يجترون بقايا المدرسة الرومانسية، ويحاولون تقليد المدرسة الواقعية.

* * *

وهنا مقاطع من آخر حديث أدلى به قدري عن تجربته الى الملحق الادبي لصحيفة «لوموند» الفرنسية. يلي ذلك التعريف بأهم أربع روايات له:

□ انت من الجنوب من المدينة التي ولد فيها عام ١٩٠٨ انور خوجا الزعيم التاريخي لالبانيا الحديثة.

ـ نعم. انها مدينة جيرو كاسترا، وعلى الرغم من أنها ليست العاصمة، فقد كانت أهم منها. وحين كانت تيرانا لا تضم اكثر من عشرة آلاف نسمة كانت مدينتي الكبرى في الامبراطورية الرومانية، تحيط بها سكادور من الشمال ودوراس ناحية البحر. وهي المدينة التي كان لشيشرون منزل فيها. وكل الوثائق التاريخية تذكر ان شيشرون كان يقضي فيها عطلته. وان الامبراطور اغسطس انهى دروسه في مكان لا يبعد كثيراً عنها.

اسمي اسماعيل وليس للاسلام اثر فيّ. وولدت، وكان لالبانيا ملك هو زوغ الاول، وهو رجل عادي اعتلى العرش عام ١٩٢٨، وكان رئيس وزراء الجمهورية. لكن الايطاليين خلعوه عام ١٩٣٩، وادعوا انهم جاؤوا لتحرير البانيا (يضحك). كانت الدولة الالبانية تكونت عام ١٩١٢، بانهيار الامبراطورية العثمانية. وكانت دولة غريبة حقاً منذ ولادتها. وكانت دوراس هي العاصمة؛ وكانت تعج بسفراء الدول الاجنبية، الذين كانوا يحوكون فيها المؤتمرات غير المعقولة، خاصة سفراء تركيا والنمسا والمجر، فضلاً عن اليونان وفرنسا. وحين بدأت الحرب العالمية، ذهبوا جميعهم، وتركونا في حالة من الفوضى يرثى لها.

□ هل تذكر الحرب؟

ـ بالطبع. (صمت) كان الطليان يحتلوننا. لكن في مطلع الحرب هاجمت البانيا اليونان. ومذاك، هي في حرب معها. وها نصف قرن مضى على هذه الحرب التي لا تنتهي، ولو تردد الحديث عن معاهدة صلح منذ بضع سنوات. انه وضع عبثي حقاً.

يقال ان البانيا منعزلة جداً، لكن هذه الحرب شيء لا يصدق.

☐ نشـأت انت في بلد قطع علاقاته بأغلب البلدان تقريباً، المجاورة والبعيدة، بل إنه مهدد باستمرار. فأي تأثير فيك؟

ـ علاقات بلدي الخارجية هي حقاً كما تقول: فقد قطعنا اولاً علاقاتنا بيوغوسلافيا، مع انها كانت حليفتنا في البداية ضد ايطاليا. وعندما تشكلت الحكومة الاولى اثناء الحرب العالمية عام ١٩٤٢، فتحت حكومتنا جبهتين: ضد الفاشية، وضد الاقطاع. كما قطعنا علاقاتنا الديبلوماسية ببريطانيا العظمى، حين وضعت يدها على مصرف البانيا هناك. وما دامت ثروتنا محجوزة فمن الصعب حل هذه المشكلة (التي وضع قدري حولها رواية فيها ايطالي بطل «جنرال الجيش الميت»).

☐ جنرال الجيش الميت اهي روايتك الاولى؟

منذ العاشرة، وككل كاتب، اخذت بقصص الجنيات والاشباح. واثرت فيّ مسرحية «مكبث» كثيراً. وفي السابعة عشرة، نشرت أول مجموعة شعرية لي. وبعد انهاء دروسي في بلدي، أرسلت الى «جامعة غوركي» في موسكو. كانت هذه المدينة كبيرة جداً علي، وافادتني حقاً في توسيع آفاقي الادبية، خاصة باتقاني للروسية. كنت هناك بعد استقلال بلادي مباشرة عام ١٩٥٨. وكنت سعيداً كطالب، لكن الكتاب الشبان الذين رافقتهم كانوا رديئين، وما عدت اسمع باسمائهم الا عندما يمنحون احدهم وساماً؛ وظلوا على الصعيد العالمي مغمورين.

☐ في روايتك «غروب آلهة ستيب»، موضوع قطع العلاقات بموسكو وبدء حملة الاتهامات، وانت هكذا شاركت في الحملة ادبياً بوصفك «لاولئك الآلهة من الشيث الذين انتفخت اوداجهم الرهيبة فراحوا يحاولون تكنيس بلادي من خريطة العالم».

ـ كان ذلك زمن خروشوف. وانتم في الغرب لم تروا الوجه القبيح للزعيم السوفياتي. (ولم يتطرق الكاتب هنا الى المسألة الستالينية ولا كيف بقي تمثال ستالين في العاصمة الالبانية).

عندما عدت الى بلدي، بعد القطيعة مع الاتحاد السوفياتي، عملت، خمس سنوات، في صحيفة «دريتا» اي «الضياء»، كبرى الصحف الادبية عندنا، وصرت عضواً في اتحاد الكتاب الذي يجبرنا على دفع ربع مدخولنا الى صندوقه.

□ على الرغم من شهرتك في بلادك وتكريسك اديباً كبيراً، فإنك ما زلت عرضة للانتقادات، لموقفك خاصة من احداث بلادك عام ١٩٨٢.

ـ انها انتقادات لما يسمونه «ذاتيتي المفرطة». وهذا طبيعي، لكن الانتقادات لن تجعلني اخالف نهجي في الكتابة.

□ لماذا لا تترشح إلى عضوية في الجمعية العمومية في بلدك. وكنت نائباً لثلاث دورات بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٨٢؟

ـ ذلك ان الحزب لا يطلب مني ان اترشح.

□ ماذا تغير منذ وفاة انور خوجا؟

ـ ليس اي تغيير، فالبلاد كما كانت في عهده.

□ ما رأيك في مشكلة كوزوفو، المقاطعة الالبانية التي تخضع للجمهورية اليوغوسلافية؟

ـ انها قصة عداء تاريخي بين الالبان والصرب من اكثر من الف سنة. والمسألة شديدة الوضوح لنا: ان كوزوفو البانية، لأن سكانها جميعاً من الالبان. ونحن ندعم مطالبة دولتنا باعادة هذه المقاطعة الى البانيا. لكن الصرب يعتبرون ان كوزوف قلب بلاد الصرب، والتخلي عنها يعني ضرب يوغوسلافيا. وكل التواريخ العالمية تقول ان السلاف جاؤوها في القرن السابع، وقبل ذلك كانت للايليريين، يعني لنا نحن.

□ هذه المسألة في صلب المسألة البلقانية المستعصية. فهل تعتقد ان في الامكان حلها؟

ـ لا ادري. كانت محور قصة طويلة لي، انجزتها حديثاً بعنوان: «قافلة العرس تجمدت»؛ وهي قصة فتاة صربية مخطوبة لفتى الباني؛ والقافلة التي جاءت لتأخذ العروس تحولت الى حجارة اثناء الرحلة. الحق ان العداوة تداخلت بين شعبينا، حتى ان في الفولكلور الالباني اغنية ابطالها جميعاً من الالبان. والاغنية هي نفسها في اللغة الصربية، لكن ابطالها جميعاً من الصرب.

موقفي، ككاتب، إذابة الجليد، ووضع حد لهذا الحقد التاريخي. الان القافلتان مجمدتان والعرس مستحيل.

☐ اليس هذا الموضوع محور قصتك الطويلة «من اعاد دوروتين»؟

ـ موضوع دوروتين زيجات قديمة في الزمن البعيد، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، أي قبل العهد العثماني، حين كانت البانيا يحكمها امراء يفرضون الزيجات بينهم؛ وفوجئوا ذات يوم بأن دوروتين تزوجت اجنبياً، وذهبت معه بعيداً الى بوهيميا.

كنت تعمدت ان اقارب موضوعاً تاريخياً بعيداً يسمح بمعالجة الانفتاح على الخارج. واستقيت من التراث الفولكلوري، وخاصة من اغنية بعنوان «ترنيمة الوعد»، قصة عائلة من تسعة صبيان وبنت واحدة، وقد رفضت الام زواج ابنتها بغريب احبته، وهي على الرغم من ذلك، تهرب مع حبيبها الغريب الى بلاده. ويتعهد شقيقها قسطنطين لأمه انه سيرد دوروتين اليها. وتندلع الحرب في البلاد ويموت الاخوة التسعة ومنهم قسطنطين؛ فتلعنه الام لأنه اخلف العهد لها. وتحت وطأة اللعنة، يخرج قسطنطين من القبر، ويذهب للبحث عن اخته؛ فيجدها، ويقطع بها المسافات على ظهر جواده، حتى يوصلها الى البيت، ويؤوب الى قبره مطمئناً، اذ زالت اللعنة عنه. ولا احد غير الام يصدق ان الذي عاد بدوروتين هو اخوها الذي كان ميتاً منذ ثلاث سنوات.

وانطلاقاً، نسجت حول القصة حبكة بوليسية، بمستويين، حيث الواقعي يسير جنباً الى جنب مع الاسطوري، كما الحياة الى جوار الموت. ولو عادت دوروتين، التي تعني عودتها انتصار الموروث والتقاليد، فإنني جعلت احدى الفتيات، في آن، تهرب مع حبيبها الاجنبي، وكأنها تقول ان الحياة اقوى من ان تتجمد في تقاليد. ولم يكن في وسعي ان انهي الكتاب دون ان اتساءل: «هل تغير البانيا قوانينها ودستورها وسجونها ومحاكمها وكل ما يتبع في مواجهة الخطر الذي يضغط على بلد موزع بين ديانتين مختلفتين، اي بين تراثين: تراث الشرق وتراث الغرب».

☐ وهل تعتقد بالانفتاح؟

ـ لن اتعلق بآمال قد تكون وهماً. ان «دوروتين» كتبت عام ١٩٨٠. والقصة الاصلية من بضعة قرون. ولا أعتقد ان بلدي هو حقاً، كما يصفونه في الخارج، عصي على الانفتاح.

«جنرال الجيش الميت»

يصعب توضيح الصورة الفنية لتجربة اسماعيل قدري الروائية الغنية، دون الإلمام بمضمون وشكل رواية «جنرال الجيش الميت» التي فتحت له طريق الشهرة العالمية.

في مقدمة الطبعة الاولى لرواية «جنرال الجيش الميت»، يقول روبير اسكاربيت: «لكل بلد وجهان: وجهه الاسطوري ووجهه الحقيقي. اما البانيا، فلها الوجه الذي يعكس العيون الناظرة اليها. وهذا الوجه، في آن، الوجه الاسطوري والوجه الحقيقي، اللذان يتسع التفاوت بينها أو يضيق بحسب النظرة.

فإذا نظرت الى هذا البلد نظرة الفاتحين، رأيته بلداً عدوا لا رحمة فيه. واذا كانت نظرتك ملؤها المحبة، وجدت البلد الصديق بامتياز. واذا كانت نظرتك غير مطمئنة، وجدت حارساً احمر تحت كل حجر، وشرطياً خلف كل باب. اما اذا كانت نظرتك مطمئنة، فالموسيقى لك على كل رصيف وفي كل المقاهي والحانات في تيرانا (العاصمة)؛ وستسير على بساط الاحلام في كل المدن، تحيط بك رائحة قطاف العنب ورائحة عرق بيرمتي. واذا كانت نظرتك فيها احتقار او شفقة، احسست بثقل النظرة الحجرية التي سيرميك بها رجل جبلي ذو شاربين ثخينين، يدينك ويعريك، كما فعل اسماعيل قدري بالجنرال الايطالي الذي عاد الى البانيا يفتش عن قتلى الحرب الاخيرة.

منذ العصور الاولى، وهذا البلد على صخرة، متحفزاً دوماً لرمي الرصاص او السهام او الحجارة على كل من يطل عليه من البحر، او من السهل. كل صخرة تلد صخرة. والأرض اليابسة تحت اقدام الشعب تحضن عظام الجيوش الغازية التي احرقت ونهبت وقتلت وشوهت فيه دون ان تستطيع قهره او افناءه. انه شعب شديد الشبه بلغته الاقدم من لغة ابطال هوميروس، والتي اختلطت بلغات كل الفاتحين منذ القدم، دونما تغيير جوهري في اساسها. ففي الالبانية، قد تجد اللاتينية والتركية، والسلافية ايضاً، وقبل كل شيء اللغة التي كانوا يتكلمون بها قبل ثلاثة آلاف سنة.

وهذا يكفي. ان كل الباني هو كل البانيا، في رواية اسماعيل قدري. ستجد الجبلي نك مارتيني وهو يطلق النار على الجيش الايطالي الذي انتشر على الشاطئ، انه وحيد؛ وانه جمع لا عد له؛ وان الفلاح ريز، الذي قتل بشظية من هيكل عظمي لجندي عدو مات قبل عشرين سنة، يحمل وحده كل الحزن والغضب لشعب ذي تاريخ مأساوي.

وبين هذين الرجلين الوحيدين، سيجد الجنرال الايطالي، الذي يجمع عظام جيوشه، انه مهزوم اشد من هزيمة اسلافه في الحرب. وسيجد نفسه ومرافقه الكاهن، وكذلك ضابطاً المانياً جاء الى البانيا للسبب نفسه، يرافق أحد النواب، يرقصون رقصة رباعية في

هذا البلد المتوسطي. ولن يرى بطلنا الايطالي طوال سنتي تفتيشه سوى وحل الخريف وثلج الشتاء. وباسلوب ذكي لا يسمح اسماعيل قدري لهذا الجنرال بأن يرى الربيع، او ان يجعل ثغره يفتر عن ابتسامة. كل شيء يبدأ مع المطر والثلوج وكل شيء ينتهي مع الرياح. ومع ذلك هما الربيع والابتسامة في عمق كل صفحة. ابتسامة سخرية لا ترحم، تجعل من هذا العدو القديم بهيمة؛ لكنها لا تثقل عليه، بل هي على شفا التحول الى ابتسامة ود، شرط صدور المبادرة عن الطرف الاخر. ابتسامة انسانية بل مشجعة، مخلصة، هي طويلة الذكريات، قصيرة النفس للصبر. هذا الربيع الخفي يعبر في الرواية الى الفرح عبر لغة شيوعية عابسة تؤكد لك الحياة، لكنها ليست الافضل، بل مجرد الحياة. وهذا كثير على بلد يبدأ من لا شيء. بلد بلا طرق ولا مدارس، للاقطاع والاقنان. كان منسياً على خاصرة اوروبا وكاد يكون لا أدب له لولا تراث شعري شفهي عظيم. وفي الذكرى الخامسة والعشرين لاستقلال البانيا يقدم اسماعيل قدري الى قراء العالم، عبر باريس، رواية ذات نفس عالمي. وهذا كثير، لكن اسماعيل قدري يقدم ايضاً رواية تحمل في نبرتها العالية صوت البانيا القديمة، مخاطبة بلغة جديدة ناس هذا العصر.

وهكذا، فإن رواية قدري «جنرال الجيش الميت» اول تعريف بالادب الالباني في اوروبا والعالم. كانت بداية صادمة. وتوالى نقل روايات الكاتب الى فرنسا. ثم صدرت في باريس «انطولوجيا النثر الالباني». وتحقيقاً عليها يقول الان بوسكيه: «يتبين لنا ان الادب الالباني حتى مطلع هذا القرن كان مزيجاً من اسلوب ملحمة «اغنية رولان» الفرنسية واسلوب الفونس دوديه، وكذلك اريوست وبلزاك: من المغامرات البطولية الى الاتجاهات الواقعية. ومن هذا القرن، اخذ الادب الالباني يتضمن كل ما يمكن ان نسميه الرفض التاريخي. فبعد موجة ادب المقاومة ضد الاحتلالين الايطالي والالماني، موجة العداء للاتحاد السوفياتي وكل السياسة العالمية التي تخرج عن مبدئية النظرة الالبانية الخاصة للمفهوم السياسي. وكان ذلك يزيد في الانغلاق وعزلة الادب تبعاً للعزلة السياسية الغالبة. ومن هنا تميز نتاج الواقعية الاشتراكية في البانيا عن سائر البلدان الاشتراكية، فهي هنا مفتوحة ومتصلة وثيقاً بالتراث الفولكلوري». وبين الاسماء التي تستحق التعريف بها في العالم، يقول بوسكيه، هناك ميتروش كوتيلي (١٩٠٧ ـ ١٩٧٦)، وركسهب خوجا (١٩٣٦) الكافكاوي المزاج والاسلوب، ودريتو اغولي (١٩٣١) الى اسماعيل قدري طبعاً.

وكانت المرة الأولى، التي ظهرت فيها نماذج من الشعر الالباني بالعربية، عام ١٩٨٥،

في مجلة «الاداب الاجنبية»، واقتصرت على شعر المقاومة. وهذا الشعر ليس الا تقليداً لشعر المقاومة الحديث لدى كل الشعوب، خاصة شعر المقاومة الفرنسية. وتكاد المختارات تكون لشاعر واحد، لعدم التمايز بين هؤلاء: لوان جافزيزي، حمزة كوتسيو، فريدريك رشببيا، صادق بايكو، دين مهميتي وغيرهم.

وهذا المثال من قصيدة لوان جافزيزي بعنوان «زهرة على بندقيتي».

نزلنا الى ساحاتنا المضرجة
بعد قتال عنيف
قطعنا السهول والجبال
لنرى الميادين الخالدة
حاملة اسماء شهدائنا
علقنا بنادقنا الحديثة اللامعة
وتركنا الساحة في ليلة
تغطيها قطرات الندى لتغفو بعد المعارك الضارية
وعلى بندقيتي
نبتت زهرة
علقتها فخوراً
وانشدت قصة البطولة
واكلنا معاً
بالقرب من بنادقنا المزهرة.

«جنرال الجيش الميت»

«جنرال الجيش الميت» ، تبقى العنوان البارز. تحكي الرواية عن تكليف جنرال ايطالي

مهمة استرجاع بقايا الجنود الطليان الذين سقطوا في البانيا اثناء الحرب، منذ عشرين سنة؛ فيرافقه كاهن ايطالي. وفي البانيا يلتقيان ضابطاً المانياً، يرافقه احد النواب الالمان للمهمة نفسها. وتتوالى الاحداث في شكل دراماتيكي ساخر. وتتعقد المهمة من سوء تصرف النائب الالماني. وتتشعب الرواية في اتجاهين كلاهما دراماتيكي وساخر. ومهمة العسكريين القادمين تضيع في وسط الموقف العبثي لهذه المهمة. ويخرج القارئ بصورة عن الشعب الالباني فيها غرابة وطرافة لافتتان، مغمورتان بانسانية عميقة.

اسلوب قدري في هذه الرواية متأثر باسلوب غوغول في روايته الشهيرة «النفوس الميتة». ولا عجب؛ فالروائي الالباني عاش في روسيا وتعلم لغتها. وكان من الطبيعي ان يتأثر بأحد اساطينها. الا ان ميزة قدري انه استعاد هذا الاسلوب بصياغة عصرية سواء في الشكل ام المضمون؛ وهنا اهميته. وقد تتضح هذه المقارنة للقارىء اذا قرأ بعض مشاهد الرواية التي تكاد تكون تتابعاً من اللوحات يتجسد فيه العبث تجسداً واضحاً.

ففي الفصل الخامس والعشرين، قريباً من النهاية، يجعل الروائي بطليه: الجنرال الايطالي والضابط الالماني يتأملان، من نافذة غرفة احدهما في الفندق حيث ينزلان، ذلك الشارع العريض الممتد امامهما، وضوضاء صف من الجنود يعبرون في الفجر. ولأول وهلة، وبسبب كابوس الجنود الاموات الذين يلملمان بقاياهم منذ سنتين، وتحت وطأة التعب وضباب الشارع، يظن الجنرال الايطالي ان الجنود هؤلاء هم جنوده، إذ أن الماضي والحاضر يختلطان لديه؛ فينبهه الالماني انهم جنود البان، ربما كانوا يستعدون للمشاركة في احتفال الغد. واذ يعود الايطالي الى واقعه، يلفه الغم من جديد. وكان التعب ارهقه؛ وزاد في تنغيص حياته استياء الكاهن الايطالي المرافق له، حين اصر على استكمال التفتيش عن الهياكل العظمية وبالدقة المطلوبة في سجلاته.

ويتنهد الجنرال ببطء ويقول لرفيقه الالماني:

ـ ها النهار طلع.

وبعد صمت يقول:

ـ اظنني اسمع حركة.

فيجاوب رفيقه:

- احدهم في الممر.

ويرهفان السمع، فيغيب صدى الخطوات. وفجأة يسأل الايطالي:

- هل تعرف لماذا تخاصمت مع الكاهن؟

وعندما يجاوبه رفيقه نفياً، يواصل قوله:

- بسبب هيكل عظمي.

ينقصنا واحد طوله ١٨٢ سم.

فينهض الالماني عن مقعده هازئاً؛ ثم تلمع عيناه ويقول:

- ١٨٢ سم؟ هل تريدني ان ابيعك واحداً بهذا القياس.

فيرد الجنرال بحزم:

- لا

- ولم لا؟ عندي وفرة بهذا القياس. وساعطيك واحداً، كصديق، بسعر رمزي: ١٠٠ دولار فقط.

ويكرر الجنرال بحزم:

- لا.

- لكنني قلت لك انني املك هذا القياس. واذا احتجت، عندي ايضاً قياس مترين، وحتى ٢١٥ سم. ان قامات جنودنا غالباً اطول من قامات جنودكم. الا ترغب في هذه الصفقة؟

ويصر الجنرال على رفضه:

- لا. لا اريد.

فيهز الالماني كتفيه قائلاً:

- هذا شأنك. كنت اظن أنني بهذا امد يد المساعدة لك.

وفجأة، ينهض الجنرال بتعب، ويتجه الى حقيبته، فيفتحها ويفرغ محتوياتها على

الأرض: لوائح وخرائط ومحاضر واوراقاً مسودة ببيانات ومعلومات، اختلطت كلها بعضها ببعض، ومع القمصان والمناشف. ثم ينحني الجنرال ويختار بعض الاوراق. ويخرج متثاقلاً من الغرفة؛ فيلحق الضابط به متسائلاً.

ـ ماذا اصابك؟

والجنرال لا يرد عليه، بل يتابع في الممر بين الغرف. ويتوقف امام أحد الأبواب ويقول في نفسه: «انها غرفة الكاهن». فينحني على الثقب ليختلس النظر الى الداخل. ويقول بصوت منخفض، حين يدق فلا يسمع جواباً: «هذا انا يا ابونا، انا، جئت اصالحك؛ فلم يك لهذا الخصام من سبب.

ولماذا يجب ان نتخاصم؟ هل تسامحني؟ اننا معاً لقضية واحدة. قد تتهمني بأنني أخاف لا بأس. في استطاعتك ان تقول ذلك، هذا شأنك. واذا كان الامر الهيكل العظمي، فقد وجدته. ومعي الان قائمة كل الاسماء. هل تسمعني يا ابونا؟ عندي اكثر من شخص ١٨٢ سم، فانهض وسنختار واحد: هناك جندي من اللواء الثاني للرماة، وآخر في سرية المدرعات، وغيرهما ايضاً. لكن انهض لنتفحص اللوائح تفصيلاً؛ ستجد كل الذين نطلبهم، إلا احدهم، اذ ينقصه ضرسان. وهذا لا يهم؛ في وسعنا ان نركب له بدلاً لدى طبيب الاسنان. ثم انني اكتشفت هيكلين أو ثلاثة جديدة. هل تسمعني؟ وهي كلها ١٨٢ سم. صدقاً يا ابونا، لا اكذب عليك. انها ١٨٢ و ١٨٢. هل تسمعني؟ والحق انني انا ايضاً طولي ١٨٢...»

ويمضي الجنرال على هذا النحو منحنياً على الباب، وفمه على الثقب تماماً. وفجأة ينفتح الباب، وتخرج امرأة بدينة، وتصيح به غاضبة باحتقار:

ـ الا تخجل في سنك!...»

فيُبَهت الجنرال، ويصطفق الباب في وجهه من جديد. يقف لوهلة، ثم ينحني على الارض، يلملم اللوائح المبعثرة.

* * *

قصر الأحلام

رواية اسماعيل قدري «قصر الاحلام» هي اكثر رواياته انتشاراً في اللغات العالمية،

لطرافة فكرتها. وعلى الرغم من انه جعل لها اطاراً زمنياً القرن الفائت، ومكاناً الامبراطورية العثمانية التي كانت تشمل اربعين قومية، الا انها محاولة في تشريح النظام الاستبدادي الذي بلغ قدري في السخرية منه حداً لم يبلغه اي كاتب ساخر معاصر.

ومع ان روايته هذه «قصر الاحلام» كانت ظهرت في البانيا عام ١٩٨١، الا ان صدورها الفعلي يتأرخ في المكتبة العالمية بصدورها بالفرنسية عام ١٩٩٠.

يعتمد قدري عادة التاريخ او الاسطورة مادة اولية لرواياته، يلعب بها بطريقة فذة جعلت من صاحبها احد الاسماء المرشحة لجائزة نوبل للآداب.

ويصف ألان بوسكيه الرواية بقوله: «انها ذات جرأة لا تعادلها اية جرأة روائية». كذلك يقول اندريه كلافيل في صددها: «اية مصادفة ان تصدر ترجمة هذه الرواية في اللحظة التي تعيش البانيا فيها ادق لحظات تاريخها السياسي؛ وكأن هذه الرواية الاكثر سواداً والافظع بين روايات قدري، تعكس بسخرية لا مثيل لها الطغيان السياسي».

هنا لمحة عن الرواية والراوي، وفصل منها.

ثمة قصة قصيرة عنوانها «اللاعنون»، تحكي عن وظيفة كانت لها اهميتها في الامبراطورية العثمانية هي وظيفة «اللعن»، التي تقوم على التوظيف الرسمي للمؤهلين لإطلاق اللعنة على أعداد الدولة العثمانية؛ ولم تُلغَ هذه الوظيفة إلا أواخر عهد الامبراطورية. من فكرة هذه الاقصوصة استوحى اسماعيل قدري فكرة روايته هذه «قصر الاحلام» حيث يتخيل وظيفة مشابهة لتلك. فيروي لنا كيف ان الدولة العثمانية اسست لوظيفة لم يسبق لاي دولة استبدادية ان فكرت فيها: هي وظيفة تقصي احلام رعاياها؛ فانشأت لذلك مركزاً اساسياً في العاصمة اطلقت عليه اسم «سراي تابير» اي «قصر النوم». وجعلت لهذا المركز فروعاً ومكاتب في كل البلدان التابعة للامبراطورية، في المدن الرئيسية كما في القرى النائية. ووظيفة هذه المكاتب ان تسجل احلام الناس وترسلها الى المركز الرئيسي حيث يتم فرزها بحسب مواضيعها. ثم يتولى الخبراء وضع تفاسير لها. ويتم كل اسبوع اختيار الحلم ـ المفتاح لأهم ما تنبئ به هذه الاحلام من أمور تتعلق بشؤون الدولة، الداخلية والخارجية. والتبرير لتسجيل احلام الناس ان بعض الاحلام تكون تنبؤاً بالمستقبل، وأن صاحب الحلم الذي تتحقق نبوءته يكافئه السلطان. اما الغاية الحقيقية من تسجيل احلام الناس، فهي الدخول الى اعماقهم، من غير ان يعرفوا هم

بالامر. وهكذا تحصي الدولة ليس اعمالهم الواعية بل نياتهم ايضاً. وهذا ما لم تفعله ارهب استخبارات البلدان الاستبدادية.

يحكي المؤلف في روايته «قصر الاحلام» قصة شاب من عائلة كبريللو الالبانية الشهيرة التي كان لبعض افرادها امجادهم في الامبراطورية العثمانية؛ وكان لهم اذلالهم أيضاً. يُعيّن هذا الشاب في دائرة رسمية هي احدى الدوائر الاكثر سرية والاكثر غرابة في الامبراطورية. ويتدرج في هذه الوظيفة ليواجه بعد ذلك مصيره «المكتوب عليه» بحسب الحكمة الشرقية.

وتفاصيل هذه المؤسسة التي سيتدرج فيها، اعني مؤسسة الاحلام، تخلق رواية ذات طابع اسطوري، لكن ايضاً ذات طابع تحليلي سياسي مبتكر. فهذه المؤسسة، ولو أنها تبدو كما في الحضارات الاولى التي استخدمت التنجيم والعرافة في تسيير شؤون الدولة والناس، الا انها في الامبراطورية العثمانية ليست تطوعاً او اختياراً، بل هي واجب وطني يجعل الدولة تراقب مواطنيها حتى في احلامهم.

ويقول قدري عن هذه الرواية: «منذ زمن كانت تراودني فكرة تصوير جحيم انساني، وطالعت كل ما وقعت عليه يداي من افكار واساطير وادب قريب من هذه الفكرة، بدءاً من حضارة الفراعنة، الى ملاحم فيرجيل، الى مذكرات القديس أوغسطينوس، الى الكوميديا الالهية لدانتي». ومع انه طلع بعنوان يغري بالتفاؤل «قصر الاحلام»، الا ان الرواية تتضمن فكرة شيطانية تمثل اقصى حد من حدود معاملة المواطنين في نظام استبدادي. اختار قدري الامبراطورية العثمانية «لأنها كانت آنذاك تضم اربعين قومية من كل المذاهب والاجناس» على حد قوله، من هنا مشابهتها لأي امبراطورية عالمية حديثة.

وهو اختار الحلم مادة مموهة للارهاب والتسلط. ونعرف ان الحلم بعد التفسير الفرويدي الحديث لم يعد ترفاً عقلياً بل واسطة لاكتشاف الاعماق الفردية. لكنه هنا، في المؤسسة الامبراطورية، صار ايضاً واسطة لاكتشاف الاعماق الجماعية لدى شعب كامل.

والمؤلف يختار مواطناً من اصل الباني، والالبان شعب من شعوب هذه الامبراطورية الواسعة، كان، بين كل شعوبها، الاكثر شعوراً بقوميته والاكثر رغبة في تحرره، ولا يعادله في هذا الشعور سوى شعور شعب مجاور من شعوب الامبراطورية هو الشعب

اليوناني. وهنا يقول بطل الرواية: «ان الاتراك في تلك الفترة صاروا يشاركوننا في الجرائم».

ونكتشف في الرواية جذور التمرد لدى هذا الشعب، من اكتشافها على يد بطل الرواية مرقص علم. ولم يكن اختيار اسماعيل قدري هذا الاسم المركب اختياراً اعتباطياً. اذ نكتشف مع مرقص ان اصول العائلة الالبانية التي ينتمي اليها، والتي اذلت بعد عز، هي اصول مسيحية غير سلافية. وقد اعتنقت الإسلام لدى الفتح التركي بحقبة، اذ كانت املاك هذه العائلة تقع مباشرة على الحدود. وبين المآسي التاريخية للعائلة، اعدام احد افرادها كورت المفكر المتحرر الذي لم يستطع ان ينقذه من الموت اخوه الوزير آنذاك، والذي حلت ايضاً عليه لعنة السلطان بسبب اخيه.

لكن كل هذه الاحداث تمر عرضاً في الرواية. فالمحور الاساسي للبناء الدرامي هو علاقة الحلم بالسلطة، هذه العلاقة التي نكتشف ابعادها فصلاً بعد آخر، عبر اكتشاف بطل الرواية الذي يتدرج في مختلف الرتب والوظائف في هذه المؤسسة الجهنمية التي يقع مقرها الرئيسي في العاصمة يحمل اسم «سراي تابير» او «قصر النوم».

ويصل مرقص علم الى اعلى الوظائف. ويفتش هو ايضاً عن الحلم الخاص به الذي سينبئ بمصيره، وفي ذهنه صورة احد اسلافه الذي علق على المشنقة، بسبب افكاره التحررية.

وهو اذ قارب فترة الخطر شعر بأنه لا يستطيع ان يلجأ الى الصمت، لأن ميكانيكية النظام الاستبدادي الذي ينتمي اليه كانت تجبره دوماً على الافصاح عن نفسه. لذلك كان يقترب من مصيره المحتوم «بخطى مكتوبة عليه».

وهنا الفصل الاول من الرواية، والذي يحدد مسيرتها واجواءها:

فصل من الرواية

«كان ذلك بعد ظهر يوم ثلثاء. قبل ان يحين موعد اقفال مكاتب الدائرة بساعة واحدة، رفع مرقص علم رأسه عن الاوراق التي بين يديه، وتلفت حوله يميناً ويساراً؛ فرأى زميليه منكبين على قراءة الاوراق التي بين ايديهما. وتساءل: هل هما يقرآن حقاً ام انهما يتظاهران بالقراءة؟

فرك عينيه وشرد قليلاً يفكر في نفسه وفي امر هذه المهنة التي وجد نفسه فيها منذ اسبوع.

كان الوقت خريفاً والرسائل تصل الى هذه المكاتب من مختلف انحاء الامبراطورية. ففي الخريف تزداد احلام المواطنين كثافة، والملفات تتكدس بالآلاف، يوما بعد يوم، حتى يخيل انه لم يعد من متسع لها في قاعات الدائرة الفسيحة. ذلك ان احلام الناس، اذ تختلف بين فصل وآخر، فإن فصل الشتاء هو الفصل الاكثر خصباً، حيث سيل الاحلام يظل يتدفق الى الدائرة حتى نهاية السنة الجديدة. ويقدر عدد رسائل الاحلام في هذا الفصل، تخميناً بعشرات الالوف.

عاد مرقص علم يلتفت الى جاريه القريبين، مرة الى يمينه ومرة الى يساره، يريد ان يتأكد مما اذا كانا حقاً يقرآن هذه الخربشة ذات الحروف الصغيرة التي بين ايديهما. لكنه لم يستطع ان يتأكد من شيء، فعاد يدفن رأسه بين اوراقه مفكراً في هذه الوظيفة الغريبة التي اضطر الى قبولها من غير ان يعرف، عندما قدم طلباً للالتحاق بداوئر الدولة. وهو يراها الآن وظيفة جهنمية لا تطاق. وراح يتظاهر بأنه يقرأ، من غير ان ينقطع عن التفكير في حاله.

وكأي موظف جديد كان عليه ان يستعلم من الموظفين القدماء عن اسرار هذه الوظيفة في الدائرة التي يطلق عليها اسم «دائرة الفرز». فعرف انها تسمى كذلك، لأن هذا العدد الكبير من الاحلام المكتوبة التي يطلب فيها اصحابها تفسيراً لها يجب ان تفرز قبل تحويلها الى دائرة اخرى تسمى دائرة «تفسير الاحلام» تتبع مباشرة هذا القطاع. وعلى هذا تكون الدائرة الاولى التي ينتمي هو اليها والتي تسمى «دائرة الفرز» تنتهي حدود مهمتها عند النظر في صلاحية هذه الاحلام وأنواعها. ففي الفرز تستبعد الاحلام التي تبدو انها لا تستحق التفسير. وتسمى قاعة الفرز «قاعة العدس»، ففيها تتم عملية تشبه تنقية العدس. لكن الرسائل التي تستبعد لا تتلف، بل تربط في رزم وترسل الى مستودع خاص في قاعة الارشيف. اما الاحلام الصالحة للتفسير، فتفرز هي بدورها الى انواع بحسب مواضيعها: فهناك المواضيع التي تدور في اطار امن الدولة (مؤامرات، خيانات، ثورات) وهناك المواضيع السياسية الداخلية؛ ثم المواضيع السياسية الخارجية (أحلاف وحروب) ثم المواضيع المدنية (فساد، رشوة، ظلم)، ثم المتفرقات.

وكان مرقص علم في اليوم التالي لتسلمه وظيفته دعاه مسؤول كبير، وطاف به في مختلف الاقسام والقاعات، ككل موظف جديد، ليكوّن فكرة شاملة عن مهمته.

وهو وجد ان دائرة التفسير تحظى بعدد كبير من جهابذة تفسير الاحلام وذوي الخبرة العظيمة. وعلم ان الاحلام تتأثر لدى المواطنين باحوال الطبيعة. وهي تختلف باختلاف الامكنة ومستوى علوها او انخفاضها، وباختلاف الحرارة، جفافها او رطوبتها، ودرجات ارتفاعها، وما يرافقها من ثلج او ريح، وايضاً بظواهر الطبيعة الخارقة كالزلازل والخسوف والكسوف او ظهور المذنبات وما الى ذلك. وفي هذه الاحوال، يسجل اللاوعي اشياء لا يمكن استيعابها بالوعي. ويجب لتفسيرها ايجاد الترابط بين غراباتها وتوضيح امور تعني خبراء الدولة في استقصاءاتهم وابحاثهم. وفي كل وظائف الدولة لا كفاية بين الموظفين مثل كفاية مفسري الاحلام هؤلاء الذين يقرأون طالع البلاد، كما يحس العجائز المصابين بالروماتزم بقرب نوبات الالم او ابتعادها.

رفع مرقص علم جبهته عن يده التي كانت تسندها. وتطلع عبر القاعة الفسيحة التي تغص بالموظفين الجالسين وراء مكاتبهم، والسعاة المقبلين والرائحين، عله يلمح وجه الموظف العتيق الذي اهتم به في يومه الاول، لكن عبثاً. وتمنى لو كان سأله عن اسمه او عن اختصاصه. أيكون تغيبه بسبب المرض، ام انه من الموظفين الكبار في الدولة الذين يسمونهم «المفتشين»، والذين يقضون حياتهم في التنقل بين مختلف ارجاء الامبراطورية، ام انه مجرد ساع تنتهي مهمته بتعريف الموظف بمكان مكتبه؟ وراح مرقص علم يتصور كثرة فروع «سراي تابير» التي كان يحلو له ان يسميها «سراي يلدز» والتي تضم فروع الدائرة المنتشرة على وسع اراضي الامبراطورية. وقال: اذا كان المركز الرئيسي في العاصمة على هذا النحو من الضخامة، فهل كل المراكز الفرعية شبيهة، ام انها تختلف باختلاف حجم المدن والقرى وكثافة او ضآلة السكان، حيث يكفي الفرع موظفان او ثلاثة من ذوي الراتب الضئيل؟

وتصور، عبر الاحاديث التي سمعها عن هذه الفروع، كيف ان الناس في الريف يهرعون باكراً الى مكاتب الدائرة حتى قبل ان يحضر الموظفون، وذلك خوفاً من ان ينسوا تفاصيل الحلم الذي سيقصه كل واحد منهم بدوره، على الموظف الذي سيعمل على تسجيله في اضبارة خاصة، تضاف الى الاضبارات المماثلة، لإرسالها الى المكتب الرئيسي في العاصمة. بل احياناً، اذا كان المكتب بعيداً، يهرع المواطن قبل الفجر، ليكون

اول الواصلين. واذ يصل قبل الموظفين، عادة، يظل ينادي من الخارج: هل فتحت يا حاجي؟

وصاحب الحلم، خوفاً من النسيان، يظل يرويه لنفسه طوال الطريق. واذا توقف في احد الخانات لشرب كأس من «الراكي»، اي العرق، فإنه يرويه لاي نديم يصادفه. واخيراً، عندما يجلس امام الموظف ليسجل له حلمه، يروح المواطن يعجل في السرد؛ فيضطر الموظف الى استمهاله، لاعنا في سره الحلم وصاحبه، لأنه لا يكاد يكون مستيقظاً كليا بعد.

اما لماذا لا يكتب صاحب الحلم حلمه بنفسه، فلأنه، مثل غالبية اصحاب الاحلام المرسلة الى الدائرة، لا يعرف القراءة ولا الكتابة.

وصاحب الحلم يعتبر قص حلمه واجباً وطنياً، منذ ان طلع قرار بهذا المعنى في زمن سابق. وهو يتصور، شأن المكلفين تسجيل الحلم، ان الحلم ربما انقذ الوطن من كارثة. إذ سرت شائعة ان حلم احد الفلاحين الفقراء انقذ الدولة من شر اكيد؛ وان السلطان ارسل في طلب صاحب الحلم، واستقبله في قصره، وعرض عليه ان يختار بنفسه من كنوز السلطان ما يشاء مكافأة على حلمه. وقيل ايضاً انه طلب ان يختار احدى بنات اخوة الملك زوجة... يا الله!.

وهكذا يكون صاحب الحلم منفعلاً بما يقص على الموظف الذي يكون بدوره يرمقه بنظرة سخرية. وربما يكون هذا الموظف بالذات قد وضع في اعلى الورقة التي يسجل عليها الحلم عبارة «غير صالح»؛ وذلك قبل ان ينتهي صاحب الحلم من سرد تفاصيل حلمه. فالموظف، بالنظر الى خبرته الطويلة في تدوين الاحلام، يعرف منذ الكلمات الاولى مدى صلاحية الحلم.

ومع ان موظفي فروع الدائرة في المناطق البعيدة والقرى الصغيرة يعرفون سلفاً نوعية كل شخص يدخل عليهم في مكاتبهم، ومع انهم يعلمون ان احلام السكارى والمهووسين والمرضى لا نفع منها، الا انهم، نزولاً عند قرار المكتب الرئيسي في العاصمة، كانوا مجبرين على تدوين كل حلم يتقدم به اي شخص ايا كانت صفته.

لكن صانعي الاحلام هؤلاء يجهلون هذه التفاصيل. وما ان تمضي بضعة ايام على «تسليم» الحلم الى المكتب حتى يعودوا للسؤال: «حاجي» انشالله عاد الجواب؟» فيضطر

الموظف كل مرة الى التسويف بحجة المواصلات وكثرة عدد الاحلام التي تراعي الادارة شمولها بعنايتها الدقيقة. والمواطن، حتى من غير ان يفهم الاسباب، يقتنع بصواب حجج الدولة، ويروح يجر قبقابه في الطريق الموحلة الى بيته. ولكن لا تمضي ايام قليلة الا ويعاود الكرة.

تذكر مرقص علم هذه التفاصيل التي رواها له احد موظفي الدائرة الكبار المتجولين الذي صادفه في اسبوعه الاول في الوظيفة، اثناء مرور هذا الموظف الكبير في جولته التفقدية. وإذ رأى الموظف امارات خيبة الامل ترتسم على وجه مرقص علم، قال له: لكن صانعي الاحلام ليسوا كلهم على شاكلة الذين حدثتك عنهم. ففي المدن الكبرى ثمة من يأتون الى المكاتب وحراسهم امامهم وخلفهم، يتحلون بالاوسمة والألقاب. وأطنب الموظف الكبير في مديح هؤلاء، وفي الابنية الجملية الفخمة التي وضعت في تصرف الدائرة لاستقبال امثالهم. حتى اذا عادت الصورة جميلة في ذهن مرقص علم حاول ان يتابع الموظف اخباره المختلفة عن المناطق التي يزورها في صدد هذا الموضوع، لولا ان جرس انتهاء الدوام قد رن، فاستأذن بالذهاب.

وراح مرقص علم يحاول ان يتخيل بنفسه ماذا يمكن ان تكون عليه امور الاحلام في مناطق مختلفة. وهل هي احلام متشابهة، ام تختلف باختلاف البلاد الكثيرة التي تتألف منها الامبراطورية الممتدة على قارتين: آسيا واوروبا.

ثم خطر بباله ان يتصور بلاداً ناسها لا يحلمون، او ان بلاداً يتطوع ناسها عن طيب خاطر لتسجيل احلامهم، حين ان بلاداً اخرى يتحفظ ناسها عن سرد احلامهم، مثل الالبان. ولأنه هو، مرقص علم، من اصل الباني، كان يعرف الكثير عن عادات هذا الشعب عبر ما يقرأه او يسمعه.

ثم راح يتساءل عن احلام شعب يكون في حال ثورة او تمرد على الباب العالي، او عن ماهية احلام شعب تعرض لمجازر، او احلام شعب لا ينام وهو في أرق دائم. والامبراطورية ترتبك في حالات كهذه. لكنها تعرف ان فترة الامساك عن الاحلام ستعقبها فترة غزارة في انتاج الاحلام، لتستعيد الامبراطورية الامساك بهواجس الناس وتتوقع ما يجب عليها ان تتوقع، فتتخذ التدابير اللازمة، احترازاً. وتساءل مرقص علم في نفسه عن امكان أن يصيب الارق شعباً كاملاً. هو يعلم علم اليقين ان مثل هذا الارق يصيب

فرداً او افراداً باستمرار، وهو نفسه كانت لياليه الاخيرة بيضاء. لكن لم يتصور ان في الامكان حدوث ارق لشعب كامل، كما حدث ذات مرة للشعب الالباني.

وتطلع حوله من جديد يميناً ويساراً؛ فرأى الموظفين منكبين على اوراقهم، كأنها ليست اوراقاً للقراءة بل طلاسم سحرية تدهش الناظر. وفكر اذا كان سيصبح هو مع الوقت في مثل هذه الحال، فيغرق فيها، بعيداً عن العالم وعن الجنس البشري.

بعد مرور ايام قليلة على عمله، ازداد مرقص علم خبرة في هذا الميدان. ذلك انه، ولو كان مرتبطاً بـ «دائرة الفرز» وليس بـ «دائرة تفسير الاحلام»، تلقى تعليمات واضحة بأن عمله لا يقتصر على فرز موضوعات الاحلام، بل يجب ايضاً وضع ملاحظة تفيد عن التفاوت بين حلم وحلم في الموضوع نفسه، كأن تكون العبارة المرفقة بالحلم، الذي لا يكون صالحاً لإحالته على دائرة التفسير، متفاوتة بين «حلم مختص بهذا الموضوع أو ذاك» و«حلم يمكن ان يكون مختصاً بهذا الموضوع او ذاك».

وتذكر مرقص علم كلام الادارة له، في اول اليوم الاول لعمله في دائرة الفرز: ان العمل في هذه الدائرة يتطلب جهداً واختصاصاً، لأن العمل الاساسي يتم هنا، وان الادارة لا تقبل مبتدئين في هذا القسم. واذا كانت استثنته من القاعدة العامة، فلأنه «يناسب الادارة».

وظلت هذه العبارة تشغل باله طوال الوقت. فماذا تعني الادارة بأنه «يناسبها»؟ وراح هو يرددها في سره، عله ينفذ عبر الترداد الى فهم سرها.

لكنه بعدما قلبها على كل وجه وجدها غامضة ومغلقة على نفسها، مصقولة جيداً كجدار، لشدة صقله لا يمكن تسلقه الى الجهة الاخرى.

وفرك عينيه استعداداً لمعاودة القراءة. لكنه وجد الامر صعباً، وبدت الحروف محمرة كأنها تعكس لون النار او الدم.

ومع ذلك واصل عمله.

كان قد استبعد نحو ٤٠ حلماً اعتبرها مبدئياً غير صالحة، لأن غالبيتها تعكس هموماً يومية، او انها مفبركة بطريقة لا يمكن ان توصل الى شيء. ومع ذلك لم يسجل على أي منها بعد انه «غير صالح». ولأن الادارة كانت سمحت للفارز ان يضع علامة استفهام كبيرة على الحلم الذي يشك في صلاحيته ولا يجزم، تاركاً مسؤولية تقرير ذلك لمفسر

الاحلام، فقد وضع هو مثل هذه العلامة على اربعة او خمسة احلام، لكن ما كان من المعقول ان يضع على الاحلام التي راجعها كلها هذه العلامة. وليس تردده ناتجاً من تقصيره في القراءة، بل ان مرقص علم كان قرأ كل حلم اكثر من مرة، ومع ذلك لم يتشجع على الجزم بامر احدها، وتمنى لو يضع عليها كلها علامة استفهام ويرتاح، خوفاً من ان يكون قصر في فهم احد الاحلام، فتكون العاقبة وخيمة فيما لو اكتشف الامر في المستقبل.

ومن جهة اخرى، ما كان في امكانه ان يحيل كل هذه الاوراق على دائرة تفسير الاحلام. واذا كان كل واحد في دائرة الفرز سيفعل الشيء نفسه، فهذا يعني ان العمل سيتراكم على دائرة التفسير، ويشل عمل موظفيها لعدم استطاعتهم تحمل العبء؛ فتكون شكوى الى الادارة. واذ تبحث الادارة في المسبب، فستقع المسؤولية على امثاله من المترددين الذين لا يمارسون وظيفتهم بحزم. وآنذاك سيجد نفسه في الشارع من جديد.

لذلك حزم امره وانتقى بضعة احلام سخيفة، وسجل عبارة «غير صالح» بكل شجاعة.

واذ فطن الى الشجاعة المفاجئة في نفسه، راح يخط على كل الاوراق التالية العبارة نفسها، كأنه ينتقم لنفسه من هؤلاء البؤساء الذين تنجم أحلامهم عن مغص في البطن او ألم من البواسير او ربما سمعوها من جيران لهم فنسبوها الى انفسهم.

لكنه شعر مع الوقت بأن يده تتراخى، وراح يفكر في امر ما يفعل. واذا كان يحق له ان ينتقم على هذا النحو؟ فتوقفت الريشة في يده قرابة دقيقة حتى هدأ غضبه.

وفي هذه الاثناء تذكر «لجنة التحقيق» المخولة بت اي شكوى يتقدم بها صاحب حلم تكون رؤيته الحلمية قد تحققت في الواقع. ويسهل على اللجنة نبش الحلم المشار اليه بفضل الرقم المتسلسل المختص بكل رسالة، ولأن كل رسائل الاحلام محفوظة في المستودعات. فاذا تبين للجنة ان صاحب الحلم على حق يصار الى كشف هوية صاحب هذا الخطأ سواء كان الفارز أم المفسر. ويكون عادة عقاب المفسّر أخف من عقاب الفارز. ففي حين يستطيع المفسر ان يبرر تفسيره بطريقة ما، فإن الفارز لا يستطيع ان يبرر اهماله في التنبه الى صلاحية الحلم.

وصاح مرقص علم في نفسه: اللعنة على هذه الوظيفة!

وهكذا تناول الورقة اللاحقة بتؤدة، وراح يقرأ بامعان: «ارض بور الى جانب جسر، من النوع الذي ترمي فيه النفايات. فجأة تلمع بين هذه القذارات المتراكمة آلة كمان عتيقة ذات مظهر فريد راحت تعزف من دون عازف الحاناً اهاجت ثورا في الجوار...».

واستخلص مرقص علم ان الحلم هو هذيان موسيقار عاطل عن العمل. وامسك بالريشة ليدون على الورقة عبارة «غير صالح». لكن ما ان خط اول حرف من الكلمة حتى توقف. ذلك انه انتبه الى مهنة صاحب الحلم المدونة في اعلى الورقة. ولشدة دهشته لم يكن صاحب الاسم موسيقياً بل كان تاجر خضر. واستغرب الامر كثيراً، وراح يمحو الحرف الاول الذي خطه من عبارة «غير صالح»، وسجل كلمة «صالح»؛ ثم قذف الورقة جانباً، وهو يرمقها بنظرة من كوفئ صاحبها من دون استحقاق. وانتقاماً، ومن غير ان يقرأ الاحلام الثمانية الباقية، راح يخط عبارة «غير صالح» على كل منها بالتتابع، باستثناء حلم واحد سجل عليه كلمة «صالح» دونما تبرير مقنع.

واذ انتهت كدسة الاحلام التي امامه، نظر الى الساعة؛ فوجد ان الدوام لم ينته بعد. وبدت له ساعات العمل لا نهاية لها. فتناول بتعب ظاهر بضع اوراق لاحلام لم يسبق له ان قرأها، وبسطها امامه، ووقع اختياره على اقصرها، لأن عينيه صارتا بلون الدم. وفوجئ بالحلم الذي قرأه: «قط اسود يعض على القمر بين اسنانه راكضاً، تلاحقه جمهرة من الناس، مخلفاً وراءه آثار دماء الكوكب الجريح...».

وشعر بأهمية هذا الحلم، فتوقف عنده واعاد قراءته. وبعدما سجل كلمة «صالح»، فكر في ان المفسرين سيجدون فيه مجالاً واسعاً للتأويل وسيعتبرونه «الحلم - المفتاح». واذ اعاد مرقص علم قراءته من جديد، حاول هو نفسه ان يجد تفسيراً له. والحق انه لم يصعب عليه التفسير، فالرموز واضحة: ان القمر هو رمز الدولة ورمز الدين، والقط الاسود يمثل قوة معادية. ونظر الى عنوان صاحب الحلم المرسل، فوجد انه على تخوم الارض الاوروبية في الامبراطورية.

ثم اعاد قراءة الحلم للمرة الثالثة، واقتنع بتفسيره الواضح: فمن تكون هذه الجماعة التي تلاحق القط الاسود السارق لقمرها ان لم تكن جماعته؟

واكد مرقص علم لنفسه ان هذا الحلم سيحظى باهتمام مفسري الاحلام الذين سيختارونه للقب «الحلم - المعلم»، او الحلم - المفتاح، كما يفعلون عادة في نهاية كل اسبوع.

طوى ورقة الحلم، ووضعها جانباً، من غير ان يصرف نظره عنها، كما العاشق الذي يلاحق صورة غامضة لحسناء يظن ان القدر اختارها لتصبح اميرة».

***

الكونشرتو

الرواية في خمسمئة صفحة، واطارها التاريخي في تلك اللحظة الزمنية التي تفصل السياستين الصينية والالبانية. لكنها، ولو انحصرت الوقائع في وقت قصير، تبدو سجلاً شاملاً للعلاقة بين البلدين وخطا بيانياً مكثفاً لهذه العلاقة. وقد تكون الفصول الخاصة بالصين هي الاهم، حيث الابطال الاسطوريون في العصر الحديث ماوتسي تونغ وشو آن لاي ورفاقهما. واختار قدري، لإيصال الرسالة التي ستقرر القطيعة، وقت كان ماو في عزلته داخل مغارة تحت الارض، ينفصل عن العالم الخارجي ليتأمل في اسطورته نفسها، وهو يقطع المفازة الاخيرة بين الحياة والخلود، والنرفانا الصينية في طريقها الى هذا الذهن المادي الواقعي الذي كان ماو. وبقدر ما يعتمد الروائي الوقائع التاريخية في تصوير هذه الشخصية، يترك ايضاً لخياله ان يتدخل في تزيين الصورة: فاذا ماو مرتبط بالحنين الى ذكرياته في التيبت، في ذلك البلد الروحاني الذي لم يشعر بتأثره به الا في ايامه الاخيرة. وايضاً شخصية شو آن لاي التي يصفها قدري بالشخصية المثلثة الاقنعة. وكان لاعب الشطرنج القدير هذا يتخفى بحسب المناسبة في واحد من الاقنعة الثلاثة، التي يستخدمها: قناع القائد، بينه وبين نفسه؛ وقناع التابع المطيع، بينه وبين ماو؛ واخيراً القناع الجليدي، بينه وبين كل الآخرين.

وقدري يصفهما، في ايام تلاشيهما، وهما ينازعان، كل واحد بمرض مختلف. ويعرف كيف يربط الخاتمة بالبداية. وربما الخاتمة هي التي تكون فيها الصورة اكثر جلاء، حيث تتمرد ألبانيا على حليفتها الصين. ولا تكافؤ في الصراع بين الصين العظيمة والبانيا التي لا تكاد تظهر بوضوح على خريطة العالم. انه دور معكوس للتحالف، حيث الحليف الصغير يجابه الحليف الاكبر. ولا يجد هذا الاكبر قدرة على معاقبته كما يشتهي. فالبانيا ليست التيبت، بل تبعد عشرة آلاف كيلومتر عن الصين، وليس في مستطاع الفيل الصيني ان ينفض بسهولة هذه الذبابة التي تزعجه بعقصاتها.

ويتصرف قادة البانيا على هذا النحو، تحفزهم الطبيعة الجبلية التي لا تعترف بالعالم الا على طريقتها. وصناعة البانيا المتوقفة على الآلات الصينية، لم تمنع هؤلاء ان يضحوا باي شيء في سبيل المبادئ التي يرونها الحقة. والروائي الالباني يدخلنا في حميم العلاقات لدى الطرفين، عبر تصوير دقيق لابطال المأساة، ولو مستخدماً السخرية الكاشفة، مثلاً، لتصوير العلاقة بين الهيمنة الصينية والطاعة الالبانية قبل القطيعة. يكفي ان يسرد لنا الراوي كيف ان عاملاً البانياً طرد من المصنع في البانيا، لانه داس خطأ على قدم صيني. ولا يحرم اسماعيل قدري القارئ من ردود فعل شخصية تكشف ببساطة عن الكبرياء التي يتمتع بها ساكن بلد جبلي صغير مع مواطن من امبراطورية الشمس. وقد تكون خاتمة الرواية اشد تعبيراً عن هذا العنفوان لدى الالباني، على الرغم من المأساة التي ستخيم على البلد الصغير، بعد القرار الصيني سحب مستشاريه الصناعيين وآلاتهم.

مقطع من «الكونشرتو»

من رواية «الكونشرتو» انقل هنا فصلاً، لحظة وصول الرسول الالباني حاملاً من الزعيم الالباني رسالة الى الزعيم ماوتسي تونغ، يطلب فيها منه الغاء زيارة رئيس الولايات المتحدة الى الصين، تلبية لدعوة من زعيم «امبراطورية الشمس». وتصل الرسالة الى ماو، وهو، كعادته في سنواته الاخيرة، في خلوة في مغارة تحت الارض.

وفي جو هذه المغارة، يصور اسماعيل قدري شخصية ماو في اخريات ايامه تصويراً لم يسبق ان عرف القارئ مثله للزعيم الصيني التاريخي:

«كان جورجي جبرا على متن الطائرة التي انطلقت من باريس في اتجاه بكين، قاطعة صحارى الجزيرة العربية. ولو كان الليل حالكاً لالتف جورجي جبرا بشعور الضياع الذي يحتمله بلطف؛ لكن السماء كانت صافية والقمر يكشف فراغ الربع الخالي تحت الطائرة، فراغاً يزداد وحشة بقدر ما يكشف تحته فراغ الرمال القاحلة.

وبحركة عصبية أشاح جورجي جبرا بعينيه من النافذة. واذ لم يجد ما يشغله طلب من المضيفة فنجان قهوة، وهي المرة الرابعة التي يطلب فيها القهوة منذ بداية الرحلة، ربما لأنه يدرك انه لا يستطيع الاغفاء.

وعلى الرغم من قراره ان يدير وجهه صوب النافذة، فإنه كان يشعر بجاذبية

الصحراء تحته قوية. وتهرباً من هذا الشعور الممض، عاد، للمرة العاشرة ربما، يتذكر تفاصيل الاحتفال الذي اقامته زوجته في عيد ميلاد ابنته. ومن جديد وجد نفسه بين الضيوف في بيته.

وبقي لحظات مغمض العينين يتحسس بيده طرف المنشفة، او القفل المعدني الاحمر الذي يحمل اسم وزارة الخارجية، والذي، منذ بدء هذه الرحلة المشؤومة، لم يغفل عنه لحظة واحدة، لادراكه ان ما يحمله يتضمن وثائق ذات اهمية كبيرة، دون ان يعرف حقيقتها.

واذ فتح عينيه شعر ان ثمة شيئاً ينشق في البعيد، ربما في قلب آسيا: انه الفجر.

وهنا سأل المضيفة عن موقع الطائرة، وعلم انه فوق الصين. ومع بزوغ الفجر، لمح تحته تنبسط، مغلفة بغلالة من الضباب، اوسع دولة واقدمها في العالم. وفي وسط ضجيج المحركات التي لا تهدأ، راح يتساءل، دون ان يشيح عن النافذة: كيف سيقوم بواجب تسليم هذه الرسالة الى هذه الدولة؟ ودهش هو من تساؤله، وظل مبهوتاً مشغولاً يتصور انه بريد اسطوري يحمل رسالة الى امبراطورية صماء، محاولاً عبثاً ان يتبين ملامح هذه البلاد، متوقفاً عن الشعور بوجوده.

من علو الف ومئة متر، كان يرى كيف ارض الصين بسكانها الذين يقاربون المليار عدداً. وتحت هذه الارض مليارات اخرى من الناس تحولت الى طين. وبين المليار من الاحياء، واحد انتقل منذ بضعة ايام الى السكن في مغارة تحت الارض في ذلك الخريف الصيني. إنه زعيم الصين ماوتسي تونغ، معزولاً عن كل ما حوله عزلة تامة، وهو يدرك انه كلما سجن نفسه في مغارة، كان الناس يعلمون بالامر وباسبابه. لقد فعل ذلك ذات مرة ابان احداث الثورة الثقافية. وكان للاسباب ما يبررها آنذاك. اما هذه المرة، فغير مفهومة.

وكان السؤال عن مغزى احتجابه ينتشر في طول البلاد وعرضها. راح البعض يفسره بأن الزعيم يفعل ربما ليتعوّد الرحلة الاخيرة الى ما تحت الارض، رحلة بدأ يستعد لها منذ بعض الوقت. وهذا الاستنتاج، على احتمال صحته، لم يكن الجواب الشافي. وكان البعض الآخر يفتش عن سباب اخرى محتملة.

ومن خلال ذلك كان، ذهن جورجي جبرا يحاول ان يستوعب الحدث. فهو، لمتابعته التقارير في هذا الصدد، يحاول ان ينظر بتجرد ويخلص الى : ان كل زعيم دولة يرى ان

الافعال المثمرة هي التي تثير التساؤل دائماً وتظل غير مفهومة ولا جواب لها. من هنا فإن انسحاب ماوتسي تونغ الى مغارته سيظل لدى البعض خاضعاً لتفسيرات معينة يرفضها البعض الآخر، الى جانب الذين لا يقبلون بالتفسيرات ولا بتعليل رافضيها، بحيث تكرر التساؤلات ويصير الغياب هو الشاغل، في حين أن مسائل كبرى تصير اثناء ذلك منسية. فالغموض هنا اقوى من الواقع الواضح. وربما يكون المقصود لا يتعدى إشغال الناس عن الواقع.

واغرب التفسيرات، التي سمعها لهذه العزلة الاختيارية للزعيم، ما يردها الى اسباب دينية او اسطورية. وثمة همس حول احتمال ان يكون الزعيم، وهو العارف بكل ما يقال عنه فوق الارض، يريد ان يعرف ما يقال عنه تحت الارض، حيث انصاره ليسوا الاكثرية. ويبدو ان التفسيرات التي لها صلة بالاساطير تلذه اكثر من التفسيرات الواقعية. وقد يكون يحب ان يتخيل انه سينام في مغارته تحت الارض كل الشتاء، ولا يفيق الا مع بوادر الربيع، مثلما هي حال بعض الآلهة الاسطورية.

والحق ان الدولة نصف النائمة، التي يحلم بأنه يعيشها في مخبأه تحت الارض، هي الدولة التي تناسب شخصيته أكثر. واذا هو يترجح بين الوجود واللاوجود، لكن مستفيداً من الحالة الاولى كاستفادته من الحالة الثانية، حيث يتهرب من الفخاخ المنصوبة. وهكذا يعيش اياماً لا مثيل لها يمتزج فيها عطر الجنة برائحة الجحيم. وفي هذا الجو تصفو افكاره، وهو يتعمق في غياهب الوعي. فليس ثمة ما يحيط به سوى الوحل والاحجار. ليس ثمة حوله سوى الارض ونفسه، هو زعيم اكبر دولة على هذا الكوكب. هو والارض في غياب كل الوسائط وكل النظريات وكل الكتب، وحيث لا موظفون يقفون دون هذا الاحتكاك المباشر بالارض. واي مكان يجاوب عن شعار «امبراطورية الداخل» اكثر من هذا المكان؟ فالنهارات والليالي تتعاقب بغموض، والصبحيات والامسيات؛ والايام تختصر احياناً في قيلولة ما بعد الظهر. والليالي تختصر احياناً في دقات ساعة منتصف الليل، حيث منتصف الليل يتفتح احياناً كما الطبق الذي لا يحتوي سوى قلب الفاكهة. ينام ويقوم. ينعس او يفيق ثم يغفو. ويفيق لكي يعود ينام، شاعراً احياناً انه ميت، واحياناً انه انبعث من الموت.

كان الامر ألا يزعجه احد مهما كان السبب؛ لكن، وهو في شبه اغفاءة، سمع وشوشة على باب المغارة. فادرك ان الحرس مقبلون عليه لامر مهم فماذا يمكن ان يكون هذا الحدث الذي يسمح لهم بازعاجه؟ وتساءل: اهي الحرب؟ ام هزة ارضية؟ واقتربت الهمهمات؛

وعرف ان ثمة امراً جللاً، ولا احد يجرؤ ان يقطع عليه خلوته. وظل يتساءل دون ان يفتح اجفانه. ثم تبين له من وشوشتهم كلمة رسالة. ايكونون نسوا انه لا يتسلم اية رسالة في المغارة؟ ثم تميز بين الوشوشة اسم جيان كينغ. اذن فالرسالة لا بد ان تكون منها. وخيل اليه انه امرهم بوضع الرسالة الى جانبه دون ان يفتح عينيه. في الاقل كان متأكداً انه غمغم هذه الكلمات في رأسه.

انها رسالة من فوق، كما لو كان يقول في نفسه انها رسالة من العالم الآخر. ما الذي يفعلونه فوق؟ اما تعبوا؟ ففي وسط الاحجار والتراب في تلك المغارة، تأتي رسالة لتقطع عليه تأملاته. يا لها من رسالة ذات طابع عدائي. ولو لم تكن من زوجته لما فتحها ابداً. وانقضى وقت قبل ان يقرر فضها. فاذا هي رسالة موجزة. لقد وجدت زوجته ان من واجبها ابلاغه آخر اخبار العاصمة، ومرض شو آن لاي؛ واخيراً ان ثمة رسالة اليه من زعيم البانيا.

وفكر في نفسه وهو يتأمل حروف الرسالة: إنه عقل النساء! وهل ثمة غرابة اكثر من تلقي الرسائل تحت الارض:

«تنطلق الرسائل الى جهات الارض الاربع / لكن لم يرها احد تصل الى تحت الارض».
ولم يكن متأكداً هل هذان البيتان اللذان لمعا في ذهنه قرأهما في مكان ما، او هو نفسه ارتجلهما.

كم مرة نبهتك الى كراهيتي لتسلم الرسائل حيث انا. وها انت لا تكتفين برسالة اليّ منك، بل تتحدثين في رسالتك عن رسالة اخرى. هذا فوق الاحتمال.

وكان صدى حفيف ورق الرسالة في يده نبه فكره الى ما هو عليه؛ فاعاد النظر في الرسالة، وهاله ان تكون رسمية وجافة، وخالية من عبارات اللياقة؛ فهي لا تتضمن اية تحية شخصية، بل تشي بلهجة عدائية في مسألة الزيارة التي يزمعها رئيس الولايات المتحدة قريباً الى الصين. وبجرأة بالغة يقترح عليه الزعيم الالباني الغاءها.

انتفض ماوتسي تونغ صائحاً: يا للوقاحة! لكنه، في مناسبات اخرى، كان يعرف كيف يتوجه بغضبه. اما الآن في وسط الاحجار والتراب، فلم يشعر الا بانفاسه الباردة ترتطم بجدران المغارة.

وغمغم في سره مثنى وثلاث: رسالة من البانيا! للحق إن هذه الرسالة قطعت مسافة بعيدة! وشعر انه يلزمه في الاقل ٣٦ ساعة حتى يغضب بجد. وهذا وقت كاف للتفكير ملياً في امر الرسالة. وعاد يقول في نفسه: هكذا اذن! من البانيا! يردد ذلك حتى بعيد تنظيمه افكاره في اتجاه هذه المسألة. ويعاني جهداً في التفكير الواضح في ابسط الاشياء التي قد تتعلق بهذا الامر، عدا ان التفكير في الامور السياسية داخل المغارة كان يتعبه؛ فلم يكن ماو مستعداً. ولقد عود نفسه منذ بعض الوقت، منذ ان اخترع فكرة العزلة في المغارة، أسلوباً معيناً في ممارسة التفكير. وراح يردد افكاره في المسألة بصوت عال، وكأنه يريد ان يخاطب احجار المغارة وارضها مفسراً لها. إذ صار، ومنذ بعض الوقت، يشعر بأن للمغارة وجوداً، فاذا هو يشخصنها بطريقة ما. وربما شاء من ذلك ايجاد محاور له ولو صامتاً. والمحاور الصامت يناسبه اكثر من المحاور الناطق. وعاد يقول بصوت عالٍ: هكذا اذن! رسالة من البانيا، تلك الدولة الصغيرة في زاوية تلك القارة الفضائحية التي يسمونها اوروبا، والتي يعيش عليها اناس بيض لا نحبهم بقدر ما هم لا يحبوننا، باستثناء البانيا، البانيا الحليفة الوحيدة لنا في تلك القارة. وهذه الحليفة، التي، اذا قيست بالصين، لا تكاد تظهر على الخارطة، تتجرأ وتبعث الينا برسالة. وليست مجرد رسالة عادية، بل رسالة عدائية ايضاً،. ثم ان هذه الدولة لا تكتفي بأن تعلن خروجها عن طاعتنا، بل تريد ايضاً ان تفرض علينا ارادتها. انها لتستحق حقاً العقاب، وسوف اعاقبها.

وشعر ماوتسي تونغ بصداع من ارهاقه المفاجئ بالتفكير، وهو الذي كان قضى اياماً في شبه حالة من اللاوعي. فقال في نفسه: كان يجب ان اقرأ الرسالة ببطء وعلى دفعات.

وشطح فكره فجأة الى هضبة التيبت شبه الخالية، ولم يسبق له ان زارها. وكان اقترح مراراً على زوجته زيارتها، كان يطيب له ان يضع قدميه على سطح العالم. آه، لولا تلك المرأة المتكبرة، لكنت حققت تلك الخطوة. كانت التيبت شغفته حتى انكب على مؤلفات الناسك التيبيتي ميلاريبا الذي ضمن اناشيده كل الهول الذي كانت تشعره به جبال الهملايا. وحاول عبثاً ان يتذكر شيئاً من الاناشيد، لكنها الصور تظهر مشوشة، وايضاً اسماء تلك المغاور التي التجأ اليها ذات يوم. ويتذكر بوضوح الآن بعض التعابير التيبيتية التي اصر على حفظها تذكاراً لتلك الزيارة مثل: «شوس دبيينغ» اي الحالة الاصلية ما بين الكينونة واللاكينونة، وهي نوع من الفوضى الغامضة التي فتنه التفكير فيها؛ ثم «دجي -

بي» الفضائل العشر؛ و «ميدجي ـ بيو» الرذائل العشر. وكلا الاصطلاحين في تعاليمه؛ إذ استخدم الاول في وصايا الى الشباب، والثاني في القوانين العسكرية.

وفجأة قال بصوت عالٍ: «شي ـ غناص». لكنه شعر بأن هذه العبارة، التي كان لها مفعول السحر في تهدئة نفسه، والتي هي من حكمة الناسك التيبيتي، بطل مفعولها، بل ان تفكيره في الرسالة يجعل مفعولها عكسياً. وعاد من جديد يردد «شي ـ غناص»، دون فائدة. ثم استعمل الترجمة السنسكريتية لهذه العبارة «ساماتا» دون فائدة ايضاً. تماماً كما مع الاقراص المنومة، اما تجعلك ترتمي كجثة بلا احساس، واما تجعلك لا تعود تغفو مطلقاً.

واذ تيقن فشل محاولاته في تهدئة نفسه، استسلم للغضب. كانت الرسالة له اشد فظاعة كلما اطال التفكير فيها. منذ سنوات والعلاقة بالبانيا ليست على ما يرام، من تصرفات هذه الدولة الصغيرة. وكان دائماً يغض النظر عنها. وكان رفاق ماوتسي تونغ يواجهونه استمراراً: الى متى سنتحمل نزوات الالبان؟ وكان دوماً يصطبر، بل يغض النظر عن ملاحظات الالبان في الثورة الثقافية التي انطلقت ضد الحرس الاحمر وضد شكسبير وضد كل أصحاب تلك الترهات. ولا ينسى ما حدث عندما انفجر الخلاف الصيني ـ السوفياتي، كيف أتى وفد من الالبان الى بكين لا ليقف معنا، نحن حلفاءه، بل ليضع مسؤولية الخلاف على الجانبين. بل اكثر من ذلك، وجه الالبان ملامتهم الى الصينيين لأنهم طالبوا ببعض مقاطعاتهم داخل حدود الاتحاد السوفياتي، ووصفوا تلك المطالبة بالشوفينية.

كان الامر فوق الاحتمال. ومع ذلك، احتملهم ماوتسي تونغ بالنظر الى انهم كانوا ينطلقون من موقف تمسكهم بالمبادئ وامانتهم لها، كما لو انهم فرسان ملحمة رولان. وكيف سيواجه هو الآن شماتة رفاقه الذين سيبادرونه بالقول: أرأيت؟ كان ماوتسي تونغ يهدئ الرفاق دوماً بقوله ان الالبان عاجلاً او آجلاً سوف يشتبكون مع يوغوسلافيا بسبب... ماذا يسمونه؟ آه نعم، الكوسوفو. آنذاك سوف نعاملهم بالمثل.

وكانت العلاقات تسوء. ولم يكن ليتصور يوماً ان تبلغ الوقاحة بالبانيا ان تملي ارادتها في تلك الشؤون. شيء واحد كان يخفف من احتدام غضبه: ان زوجته لم تفهم جيداً الرسالة، بل استسلمت الى مخيلتها. وهل يعقل ان تفعل ذلك؟ مثل هذا الامر لا يمكن ان يخطر في بال الزوجة. الا ان الرسالة صريحة في نصها. آه اي مأزق هو هذا. لو وصل

خبر هذا التصرف الى الشعب الصيني لناله التجريح من الشعب. وفجأة احس بأنه غاضب حقاً، كما لم يتوقع ذلك. وقال بحزم: سأريهم. سوف القن البانيا درساً لن تنساه، درساً يجعلها تتذكره الى الف عام. ساتصرف معها كما القط مع الفأرة.

وكان هذا الكلام ينم بأن الزعيم الصيني لم يعرف بعد ماذا سيفعل، وكيف سيتصرف. وكل ما يدور في رأسه، آنذاك، عاصفة من الافكار حول محور واحد: الاقتصاد. وكان يدرك بشيء من الابهام ان المسألة الاقتصادية لب الامور كلها.

هذه المسألة اخطر سلاح في التعامل. وكم مرة، في مناسبات الخلاف السابقة، اعطى التعليمات لزيادة المساعدات الاقتصادية لالبانيا، وتغليب هذا الموضوع على كل شيء آخر. لكن الاوغاد المكلفين التنفيذ فهموا تعليماته بطريقة خاطئة؛ فادعوا انهم لا يستطيعون العمل الا بحسب برنامج، وتعمدوا تبطيء تصدير الآلات وتأخير المساعدات، كما لو كانوا يتقصدون اغاظته. وكم من مرة جاؤوا اليه قائلين: لن نسلم اليهم «المصنع التعديني»، فليذهبوا الى الجحيم. وكان هو يجيب: ولماذا لا ينبغي ان نسلمهم؟ أذلك ليستوردوا المصانع من السويد، ويفرحوا بأنهم ليسوا مدينين لنا؟ بل يجب ان نصدر إليهم ذلك حتى ولو قبلوه غصباً عنهم.

وشرح ماوتسي تونغ فيما بعد فكرته حول مسألة تصدير ذلك المصنع، ولو غصباً. كان يعرف انه سيضطر الالبان الى توسيع شروط هذا المصنع، لارتباطه بمواد انتاج اخرى تتطلب استيراد آلات جديدة. وهكذا شيئاً فشيئاً، كان على البانيا ان تصبح مرتبطة اكثر فاكثر بالصين. وتلك طريقة ماو «الرأسمالية» في «استعباد» البانيا رهن سياسته. وهذا ما حدث في السنوات التي تلت تركيز المستوردات الصناعية الصينية في البانيا، والخبراء، وما يلزم من غيارات تبديل مستمرة.

لكن حدث اليوم ان انعكست الآية، وكأن السحر انقلب على الساحر. فاذا بالبانيا، بدل من انتظارها ان نملي نحن ارادتنا عليها، تحاول ان تملي ارادتها علينا. يا للفضيحة، واستشاط ماو غضباً من جديد. يتذكر، في تلك اللحظة، تقريراً ورد اليه من احد الموظفين الصينيين من الدرجة الثالثة. وكان هذا الموظف اقام فترة في البانيا. وفي تقريره، الذي توقف عنده ماو طويلاً متأملاً والى جانبه جيان جينغ ولين بياو، يعرض مسائل خطيرة منها ان مستوى المعيشة في البانيا اعلى منه في الصين. فالناس هناك في شقق واسعة.

والمحلات ملأى بكل الكماليات، من مقاعد وثيرة للمكاتب الى احمر الشفاه، وكل ما يشجع على «الانحطاط»: النساء والفتيات وقتهن للجلوس في المقاهي وتناول ما يشأن من المشروبات او الحلويات. والنوافذ مزدانة بالستائر، ورائحة عطور النساء تملأ الشارع. وثمة مكتبات وروايات من كل نوع. والخبز للجميع في كل وقت. والسؤال: لماذا هذه البلاد في حاجة الى مساعداتنا؟ ألكي تزداد رفاهية ايضاً على حسابنا؟ وينتهي كاتب التقرير بالنداء التالي: اقطع عنهم المساعدات ايها الرئيس المحبوب ماو، او اذا شئت تدبر وسيلة اخرى للتعامل، ولوضع حد لهذه الفضيحة.

وردد ماو، وهو يتذكر كل ذلك، كلمة «ساماتا» في اعماقه. وهل هو حقاً في حاجة الى الصفاء والسكينة وهدوء الاعصاب والنفس؟ بل يتذكر المزيد عن العلاقات بالبانيا. يتذكر التقرير الثاني من الموظف نفسه، صاحب التقرير الاول الذي انتظر عبثاً رداً من الزعيم ماو. وفي التقرير الثاني يستهل الموظف الصيني الكبير كلامه بقوله: عاقبني اذا كنت مخطئاً يا رئيسي، وشهر بي كخائن في المحافل العامة، غطسني في الوحل وافقأ عيني. لكن تفضل واجبني عن رسالتي. وكان التقرير الثاني اشد اسوداداً، خاصة والموظف، بدلا من ان يتوقع ايقاف التصدير الى البانيا، وجد ان نسبته ازدادت، والزعيم الصيني لا يصدقه. لذلك يحاول ان يدافع عن نفسه من جهة، وان يزيد انتباه ماو للتقرير من جهة. فجاء تقريره صورة شاملة وخطاً بيانياً واضحاً للعقلية الوطنية الالبانية. يقول، في اطار هذه الصورة، ان البانيا على ضآلة حجمها تحاول ان تتوسع على حساب جيرانها، وتعيش في هاجس هذا الوهم. والبانيا، يضيف كاتب التقرير، غير قادرة على انتزاع شبر واحد من اراضي جيرانها الذين لا يقلون عنها ادعاء بالشجاعة. والالبان حالياً يستخدمون جملة قديمة ورثوها من اجدادهم: مغازلة اعدائهم بالخدمات لهم، كما حالهم ايام حروبهم مع الأتراك، إذ أنهم، عندما ادركوا هزيمتهم الحتمية عرضوا أنفسهم على الامبراطورية العثمانية المنتصرة، كما فعل اجداد اجدادهم الايليريون مع الرومان. وكان على اولئك الاجداد ان ينتظروا قرناً ونصف قرن ليتأكدوا انهم صاروا عبيد الامبراطورية الرومانية.

وفكر ماو: آه لهذه البلاد الصغيرة هذه البلاد المعقدة. وكم مرة تساءل هو بينه وبين نفسه: ماذا كانت احكامه ومفاهيمه لو كانت الصين بجغرافيتها على غير هذا النحو الذي هي عليه، ولو كانت اصغر، لو كانت مثلاً في ارخبيل شبيه بارخبيل اليابان! لقد عانى كثيراً هذا التفكير، خاصة وهو يقطع ذات يوم التشانغشا. واحس بضيق غامر؛ وها هو يمزج بين

ضيقه من تلك الدولة الصغيرة الضيقة وضيقه من نصف مساحة بلده في الاقل. وتنهد مفكراً: أيكون ولد على مقاس الصين او أن الصين ولدت على مقاسه!

اتذكر انه ذات ليلة حلم بمنغوليا تحولت الى بحيرة، وساد الهرج والمرج في قصر الحكومة. وتتالت الاتصالات الهاتفية والكل في انتظار قراره في هذا، كما لو أنه هو الذي قرر ان يغرق منغوليا. وماذا لو حدث ذلك؟ كل شيء كان ضده في هذا التصور، خاصة عندما خفض معاونوه رؤوسهم قائلين: وماذا سنفعل بتاريخ المنطقة وأرشيفها واضبارتها؟ ماذا سنفعل مثلاً بطائرة لين بياو التي احترقت في صحارى منغوليا؟ فاجأه السؤال. الا انه تصور الجواب المناسب على هذا النحو: «ان لين بياو لم يحترق بل غرق: لم تبتلعه النيران بل ابتلعته المياه». ثم تذكر ان لين بياو اشتهر بأنه كان يخاف الماء كثيراً... لكن ماذا سنفعل بحطام الطائرة المحترقة وآثار الرصاصات التي اخترقت هيكلها؟ فصرخ ماو: كفى! عليكم انتم ان تهتموا بهذه التفاصيل، ثم ادار ظهره لهم ومشى».

نموذج قصصي:

«إلغاء مهنة اللاعن»

نشرت صحيفة «لوموند ديبلوماتيك» اقصوصة لاسماعيل قدري نقلها الى الفرنسية يوسف فريوني، وهي بعنوان «الغاء مهنة اللاعن». وكانت ظهرت بالالبانية للمرة الاولى عام ١٩٨٥. وطرافة الاقصوصة التي اختارتها الصحيفة انها تلقي الضوء للمرة الاولى على مهنة غريبة كانت مهنة رسمية في الامبراطورية العثمانية لمئات السنين، مهنة اسمها «اللعنة». ولم تلغ الا في القرن الفائت عندما قررت الامبراطورية التقرب من اوروبا عن طريق عصرنة اساليبها. فكان اول ضحية للعصرنة موظفو «اللعنة» وهم الذين كانت الدولة تستعين بهم للعن اعدائها.

قصة طريفة تستحق ان تكون في متناول القارئ العربي.

«الغاء مهنة اللاعن»

«كان ذلك في عهد الامبراطورية، وكان الوقت وقت اصلاح. فلا يمر يوم، الا ويسمع الرعايا انباء عن مشاريع جديدة وقرارات جديدة تتناول الادارة والنظام الضريبي والقوى

المسلحة وغير ذلك. ولكن شاع نبأ قرار كان له وقع مختلف، هو قرار الغاء وظيفة «اللاعن». وتفاوت وقع نبأ هذا القرار على الناس بحسب تفاوت النظر الى الموضوع. فهناك الذين يمسهم القرار مباشرة بقطع ارزاقهم، وهناك الذين يستنجدون باصحاب هذه المهنة لتنفيذ مآربهم، وهناك الليبراليون الذين يهتمون بكل حدث يزعزع بنيان هذا النظام الامبراطوري العتيق، ويعجل تدميره.

وربط الناس هذه القرارات بموجة العصرنة التي راحت تجتاح الامبراطورية في محاول تقربها من اوروبا، الموجة التي تشمل مراعاة ظروف العصرنة وانعكاسها على بنية النظام القديم.

كان «اللعن» قد اعترف به مهنة مثل بقية المهن. وكان السلطان يستعين باللاعنين الرسميين في كثير من الاحيان، استعانة اخذت تخف مع الوقت، من غير ان تؤثر في معيشة «اللاعن» المتمتع بوظيفة محترمة رسمياً وشعبياً. ولكن كيف تمارس هذه المهنة؟

الذين عاشوا زمن الامبراطورية نقلوا مشاهداتهم عن اللاعنين ومهنتهم. وهي في الحق مهنة غير متعبة؛ اذ ان اللاعن كان يكتفي بالوقوف باسطاً يديه الى الامام، وراحتي يديه الى الاعلى؛ وفي قلبه يقذف اللعنة على الشخص او الشيء وكل ما يكون مرغوباً في لعنه. لكن هذه البساطة في الممارسة لا تتناسب مع تكريس «اللاعن». فالكفاية مطلوبة ولها علائم محددة. وترتبط بعد ذلك شهرة اللاعن بمدى نجاحه في جعل اللعنة تصيب الملعون.

لكن هذه الوظيفة لم تعد تتلاءم مع التغيرات التي بدأت تحصل باقتباس عادات «المجتمع المسيحي الملعون». لذلك استحسن الغاؤها لتحسين نظرة الاوروبيين الى جدية تقرب الامبراطورية منهم.

الاحتجاج الاول؛ الذي بدر في هذا الخصوص، كان من «شيخ الاسلام»؛ واتخذ شكل صراع بينه وبين الصدر الاعظم حول مسائل كثيرة؛ لكن اخصها مسألة «اللاعنين». وكان الصدر الاعظم الجديد لتلك الفترة قد اختير من عائلة كوبرولو الالبانية، وهي عائلة كانت تجيء ومعها «المشاكل». وكان احد افراد هذه العائلة قد فتح معارك، في السابق مع «اللاعنين»، معارك، وان لم تصل الى حد الغائهم، فقد توصلت الى اضعاف شأنهم والحد من انتشارهم. وكان الصدر الاعظم السابق قد استطاع ان يستصدر قراراً لا يسمح إلا

بلاعن واحد فقط لكل خمسة آلاف شخص. وينطبق هذا القرار على نظام الجيش، بحيث لم يبق سوى لاعن واحد للجيش، وآخر للاسطول الحربي، على ان يلازم اللاعن الاول قائد الجيش فقط، ويلازم اللاعن الثاني سفينة الاميرال. اضافة الى ان حيثيات القرار شملت منع تخصيص اللاعنين بالثوب الرسمي، وكذلك خفض اجورهم. كما ان التضييق وصل الى كبير اللاعنين. فلم يعد يسمح له العرف بالجلوس في الصدر مع سائر المتنفذين في المآدب الرسمية، بل في مكان متواضع. لكن كل هذا التضييق لا يقاس بما توصل اليه الوزير الجديد الذي اقنع الخليفة بالغاء مهنة اللعن نهائياً.

في البداية قابل «اللاعنون» خبر القرار باللامبالاة غير مصدقين. لكن، مع بداية الاسبوع الاول من السنة الجديدة، راحوا يتدفقون على العاصمة من كل ارجاء الامبراطورية بطلب من الصدر الاعظم، وغصت فنادق العاصمة بهم. ومع تقدم الوقت، ومن غير ان يعلموا سبب استدعائهم، راح قلقهم يزداد يوماً بعد يوم وساعة بعد ساعة، وقدر البعض عدد الوافدين الجدد باحد عشر الفاً، والبعض الآخر قدره باكثر من ذلك بكثير. وللامانة لم يتم احصاء دقيق لهم. لكن حضورهم كان كثيفاً بحيث طغى على العاصمة.

في البدء، ظن سكان العاصمة ان سبب قدومهم رغبتهم في المثول بين يدي السلطان، كما كان يحدث في السابق، للمطالبة بامر ما. لكن السكان فوجئوا عندما علموا ان السلطان هو الذي استدعاهم، وانهم لم يأتوا بمحض ارادتهم؛ مما زاد من قلق السكان وتخوفهم، خصوصاً بعد اشاعة نبأ الاجتماع الذي دعاهم الصدر الاعظم اليه.

وعشية الاجتماع كان مظهر اللاعنين المتجمعين في ساحات المدينة يثير الهواجس الكبيرة لدى السكان. فما الذي سيفعله هؤلاء اللاعنون»؟ أثمة خطر داهم يستوجب حضورهم مجتمعين للعنة؟ ومع ان بعض المطلعين خفف من رعب الاهالي بابلاغهم ان الامر لا يجاوز الاجتماع الرسمي للمشاورة، الا ان الهواجس لم تفارقهم، بل عمت كل الاحياء، كما الضباب الحامل للمطر. وزاد في هذه الهواجس سريان نبأ مشاهدة البعض في الساحة المركزية لكبير اللاعنين وحامل لقب اللاعن السلطاني يمر بعربته وهو بكامل ابهته، متوجهاً الى دار «شيخ الاسلام».

وفي الاجتماع الذي سيتقرر فيه إعلان قرار الغاء مهنة اللاعن، في كنف الحرم

السلطاني، كان اللاعنون بالآلاف يحيطون بالصدر الاعظم. كان الجو بارداً، لكن اللاعنين لم يشعروا بالبرد، وهم يستمعون الى خطاب الصدر الاعظم بوجوه كالحة، ولاسيما الذين يحوزون الرتبة العالية المستندة إلى الاقدمية في هذه المهنة، والذين كانوا يتمسكون بالزي التقليدي القويم الخاص بهم، والذي يحمل شعار «اللعنة».

وبعد فاصل للاستراحة، حاول اللاعنون عبثاً ان يتبينوا وجه كبيرهم في مكان ما الى جوار الصدر الاعظم. وعندما يئسوا من ذلك انتابهم شعور عظيم بالاحباط. وزاد في هذا الشعور سماعهم قبل بدء الاجتماع شائعات منها ان كبيرهم قد اصيب بمس. ومنها انه انتحر، اثر الصدمة التي اصابته بعد فشله في منع اعلان القرار الرهيب. لكن شائعات اخرى قالت انه لم يجن ولم ينتحر، بل عين سفيراً في النمسا.

بعد كلمة الاستهلال الاولى، انتقل الصدر الاعظم في خطبته الى عرض تاريخ هذه المهنة، والاشادة ببعض نتائجها في الزمن القديم، سواء تلك التي للاعنين معروفين او تلك التي للاعنين مجهولين، واثرها في دعم سلطة الامبراطورية العثمانية، بدءاً بالمؤسس الجندي النفر شاهين الذي، قبل ان يقضي تأثراً بجروحه، رفع يديه وبسط راحتيه، صب لعنته على المغول في صحراء كيزيل كولينا؛ فاوقع في أفراد العدو البلبلة، وتشتتوا كأنهم اخذوا على غرة باعنف هجوم تعرضوا له. وكانت هذه الحادثة، وهي الاولى في التاريخ، سبب تأسيس وظيفة اللاعن، التي ستعزز بأمر من الحضرة السلطانية.

وتابع الصدر الاعظم عرض مآثر بعض اللاعنين التي دخلت التاريخ. ولم ينس منها تلك اللعنة التي وجهت الى جبال البلقان في القرن الثاني عشر، والى مدينة القسطنطينية قبل سقوطها، ثم اللعنة التي اصابت اوروبا سنة ١٣٦٧. ثم بولونيا، وكروجا، العاصمة القديمة لالبانيا، وسهوب القرم. ثم البحر المتوسط اثناء حملة الاسطول المسيحي الغازي. وايضاً اللعنة التي وجهت سراً الى اجتماع وزراء الخارجية في باريس قبل عشر سنين من ابحار الاسطول. وتلك التي وجهت الى شمال اليونان في شتاء ١٦٤١. وغيرها من اللعنات الصغيرة المقدمة بالآلاف والموجهة الى الحصون والجسور وخنادق الاعداء والابواب الممتنعة والسفارات والولائم الرسمية الخ... لعنات ساعدت العثمانيين على النصر بالسلاح او بالفكر، ضد كل من وقف في طريقهم.

بعد هذا العرض السريع، توقف الصدر الاعظم عن الكلام، واطال الوقوف، كأنه

يستجمع كل جرأته لإعلان ما كان الحاضرون يتخوفون من اعلانه. ولم يخب ظنهم، اذ سرعان ما راح يحدثهم، بعكس حديثه السابق الواضح المفهوم، حديثاً تختلط فيه المصطلحات الاجنبية بالتوريات والجمل المعقدة التي تشبه الضباب المنبئ بالمطر. وعلى صعوبة الخطاب، فقد استشف الحاضرون من الكلام ما كانوا يرفضون تصديقه: اعلان الغاء مهنتهم.

ومع كل ما سمعوه وتأكدوا منه، بقي اللاعنون لا يفهمون مصلحة الدولة في ذلك. وان مجرد التفكير في هذا الامر يزيدهم تشوشاً وبلبلة. البعض بسط راحتي يديه، والبعض الآخر اكتفى بتأمل يديه. وفي رؤوس الجميع دار سؤال واحد: ماذا يفعلون بعد اليوم؟ وربما للمرة الاولى في حياتهم فكروا في ان ايديهم لا تصلح لشيء آخر. وهم لا يعرفون كيف يستخدمون ايديهم لغرض آخر. لقد تطبعت حياتهم على هذا النحو. انها ايد مروضة فقط لهذا النوع من العمل. واذا كان ثمة عمل آخر ايضاً لهذه الايدي، فقد تأخر الوقت لتربيتها من جديد عليه. ان لهم ايدي تختلف عن ايدي الآخرين. انها الايدي اللاعنة. فهل يحقدون اليوم على ايديهم أم على انفسهم، لكونهم لم يعرفوا ان يستغلوا ايديهم للعمل المثمر، وليس للعمل المدمر.

لكن حقدهم الاكبر توجه نحو الدولة. هذه الدولة التي فاجأتهم من حيث لا ينتظرون، والتي استغلتهم. ثم ها هي تبصقهم بعدما أصبحوا غير صالحين لعمل آخر.

بقي اللاعنون في مواجهة الصدر الاعظم ساكتين واجمين يتطلعون اليه تارة؛ ثم يتطلعون بعضهم الى البعض، من غير ان يجرؤوا على بلورة ما يدور في رؤوسهم كلاماً.

وكان الصدر الاعظم يتطلع اليهم بدوره، كأنه يقرأ افكارهم. ثم قال ملخصاً الوضع في عبارتين لتبديد القلق الذي سيطر على الجماعة: العبارة الاولى شكر فيها الجميع على الخدمات التي قدموها الى الدولة العثمانية في حياتهم. والعبارة الثانية، وهي الاهم، تتلخص في ان الدولة العلية لا تهمل رعاياها المخلصين. لهذا فهي ستبني لهم دارة خاصة وتتكفل بمعيشتهم حتى آخر ايامهم.

واكد الصدر الاعظم ان هذه المنحة هي للجميع بالتساوي، دون تفرقة بين الشبان والكهول من اللاعنين.

وقبل ان يطلق اللاعنون تنهدة ارتياح الى هذا التدبير، عاجلهم الصدر الاعظم

بالتحذير التالي: ان الدولة العلية، بتفهمها لرعاياها، تطلب في المقابل تفهماً متبادلاً. فهي لا تسمح بان يثار في هذا الموضوع اي تعليق او اي تذمر او استنكار، ليس فقط تجاه الآخرين، بل تجاه بعضهم. يجب ان يتصرفوا كأن القرار لم يصدر. يجب ان يتكتموا في هذا الموضوع. وكل من لا يلتزم هذا التحذير تقطع عنه الدولة المساعدة التي وعدت بها. وان الدولة بقدر ما هي رحيمة هي قاسية؛ فليعذر من انذر.

وكانت تلك الجملة الاخيرة التي ختم بها الصدر الاعظم كلامه، طالباً من الجميع العودة الى قراهم او مدنهم، في انتظار انجاز المعاملات الرسمية الخاصة بتدبير امور معيشة اللاعنين السابقين. ورنت عبارة «اللاعنين السابقين» رنيناً مزعجاً في آذانهم، لأنهم كانوا يسمعونها للمرة الاولى.

بعد ظهر ذلك اليوم، كان اللاعنون يركبون العربات التي ستخرجهم من العاصمة الى مناطقهم. ولم يجد بعضهم سوى عربات البريد لنقله. وكان خروجهم على هذا النحو، مثل فلول جيش مكسور، يجعل الناظر اليهم يحس بالاسى. كان المطر المتقطع يزيد الشعور بالحزن، وكانت شارات اللعنة المعلقة على ثياب من يرتدي ايضاً الزي الخاص باللاعن تذكر بالاشباح الطالعة من قبورها.

ومع ان اهالي العاصمة شعروا بالارتياح، لمغادرة هؤلاء. الا انهم شعروا فجأة بالكآبة لمنظر رحيلهم. وبقي امرهم مدار احاديث لبضعة ايام خاصة في الادارات الرسمية. ثم صار موضوعهم يختفي شيئاً فشيئاً حتى سرت شائعة ان الدولة سوف تحدث وظيفة جديدة مشابهة لوظيفة اللعن. وراح الناس يتسقطون الاخبار عن طبيعة هذه الوظيفة البديلة، الى ان تبين للجميع انها مجرد شائعة. ومذ ذاك، غطى غبار النسيان مهنة شغل اصحابها البلاد مئات السنين».

لمحة عن قدري

هو من مواليد عام ١٩٣٩ جنوب البانيا. تابع دروسه العليا في جامعة غوركي في الاتحاد السوفياتي. وبقي هناك حتى عام القطيعة بين بلده والاتحاد السوفياتي (عام ١٩٥٨). فعاد الى بلده، بعدما كان تأثر بالادب القصصي الروسي للقرن التاسع عشر، ولاسيما غوغول، الذي يبدو تأثيره قوياً في ادب قدري الروائي، وفيبلد. مارس العمل في

كبرى صحف العاصمة تيرانا، واسمها «دريتا» اي «الضياء»، قبل ان ينتخب عضواً في الجمعية العمومية لثلاث دورات بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٨٢. وخلالها اصدر الكثير من الروايات التي ستشق طريقها الى خارج البانيا. وقدري هو الكاتب الاول الذي استطاع ادبه ان يخرج من محليته، وتبعه آخرون. ابرز رواياته المترجمة «الشتاء الكبير» وهي عن القطيعة بين البانيا والاتحاد السوفياتي، «نيسان المكسور»، «طبول المطر»، «يوميات مدينة الحجر»، «جسر القناطر الثلاث»، «دعوة الى حفل رسمي»، «بيت العار»، «قافلة العرس تجمدت»، وهي عن مشكلة اقليم كوسوفو المتنازع عليه حتى الآن بين البانيا ويوغوسلافيا، «من اعاد دورونتين ؟»، «الملف هـ»، وطبعاً رائعته«جنرال الجيش الميت». ولم تعرف العربية سوى روايتين نقلتا كاملتين: «جنرال الجيش الميت» رائعته التي صدرت في دمشق قبل سنوات، و «من اعاد دورونتين ؟» التي صدرت في بيروت.

لكن لاسماعيل قدري ايضاً مجموعات شعرية ابرزها «في م تفكر الجبال ؟» و«عصري»، واخرى نقدية ابرزها «تلاشي آلهة السهوب».

وتميز اسلوبه الروائي بالبحث عن اللقطات التاريخية المميزة، كما في اقصوصته هذه «الغاء مهنة اللاعن»، ليبني عليها عمارته الروائية. وهو عادة يستعين بالتاريخ كما يستعين بالاسطورة. لكنه لا يقدم سرداً تاريخياً، ولا سرداً اسطورياً، بل سرداً بوليسياً يتناوب فيه الاسلوب الواقعي والاسلوب الشعري في جو من الدعابة التي تتفاوت الوانها بين السواد والبياض.

اقصي عن المسؤولة السياسية في بلاده، بعدما استفحلت دعوته الى الانفتاح. ووجه اليه كتاب الحزب انتقادات كثيرة ابرزها ما سمي «ذاتيته المفرطة».

وازدادت جرأته في المطالبة بمزيد من الديموقراطية والانفتاح على الخارج، بعد وفاة الزعيم التاريخي انور خوجا، خاصة بعد احداث اوروبا الشرقية. والكلمة، التي نقلناها في هذا الموضوع من حديثه الى صحيفة شبيبة الحزب الشيوعي الالباني، تلخص ذلك. وهو كان ظن ان الاحداث الاخيرة ستشجع بلاده على تبني دعواه، الا انه اصيب بخيبة امل.

غراهام غرين

«ان الخلاص سيأتي من الشرق، لكل العالم، بما فيه الغرب».

غراهام غرين

اشتهر الكاتب الانكليزي غراهام غرين (١٩٠٤ ـ ١٩٩١) عالمياً منذ صدور روايته «السلطة والمجد» عام ١٩٤٠. لكنه، قبلها وبعدها، سيغني المكتبة العالمية بروائعه.

وكما صديقه غارسيا ماركيز، كان غراهام غرين متأثراً بالصحافة، مهنته التي مارسها شاباً، لكنه ذهب أبعد من صديقه في ملاحقة الاحداث العالمية التي سيستوحي منها اعماله الروائية: «العميل السري» عن الحرب الاهلية الاسبانية؛ «اميركي هادىء جداً» حول الحرب الفيتنامية؛ «المهرجون» عن الديكتاتورية في هاييتي، «الغرقى» عن احداث السويد؛ «موسم الأمطار» عن افريقيا، «رجلنا في هافانا» عن كوبا، «الى لقاء الجنرال» عن باناما؛ وكثير غيرها. فهو كان يتنقل من مقر اقامته في فرنسا (التي اختارها واعتنق فيها الكاثوليكية نكاية بالسياسة الانكليزية) لملاحقة الاحداث، ودعم كل حركات التحرر في أرجاء القارات الخمس.

نقلت الشاشة الكبيرة العديد من اعماله الروائية. ابرزها «السلطة والمجد» عام ١٩٤٠، «الرجل الثالث»، عام ١٩٥٠، و «الرجل العاشر» عام ١٩٨٥.

هنا حديث معه نشرته «المجلة الادبية» في باريس. يليه حديث هو الأخير الذي عقده حول روايته الاخيرة.

□ هلا نتحدث عن كتابك الجديد؟

ـ لنقل ان عنوانه «القائد والعدو».

□ حسناً، وماذا بعد؟

ـ افضل ألا احكي عنه. فالرواية ليست موضوعاً. انها كلها تتجسد في جملها. ومع هذا، لنقل ان الرواية تنطلق من هذه الجملة أو هذا السؤال: «هل تستطيع ان تميز الخير من الشر، القائد من العدو؟» اذكر هنا ان جورج برمنغهام، وهو كاتب منسي في انكلترا وغير معروف في فرنسا، كاهن انكليكاني كتب الكثير عن ايرلندا، بطرافة. واعتقد انه الكاتب الساخر الاول في بريطانيا للقرن العشرين، منذ جاكوبس. ومنه استعرت السؤال ـ المدخل. وسأكتب عنه في المستقبل.

❑ لكننا لا نزال بعيدين عن سر هذا القائد وسر عدوه؟

ـ الحق انني لم اتعذب في وضع كتاب كما تعذبت في هذا. ايكون ذلك لأنني كنت اشعر انه الاخير؟

❑ تقصد التقاعد عن الكتابة؟ لا افهم كيف يمكن لكاتب ان يتقاعد؟

ـ لو كان التقاعد في السن الـ ٦٥ فإنه تقاعد قاتل. لكنني في الـ ٨٤. والحق، في هذه المهنة، ان ليس للعمر اهمية. بل إن التقاعد يكون بقرار داخلي. ربما اكتب في المستقبل قصصاً قصيرة، وليس الرواية. ولست واثقاً من هذا الكلام الذي سبق ان قلته عام ١٩٦٠، لدى صدور روايتي «موسم الامطار»؛ ثم اصدرت دزينة روايات.

❑ لكن بصراحة: هل تطور اسلوبك منذ ذلك الوقت؟

ـ لا ازال اكتب باليد. والصفحات المكتوبة يصعب قراءتها فألجأ الى آلة التسجيل. وبعد ان يفرغوها لي ويطبعوها على الالة، اجلس لتصحيحها فتعود غير مقروءة من جديد. وهكذا يتطلب الامر اعادة الكتابة والطبع بضع مرات.

❑ لكن اقصد هل ظل اسلوب الكتابة عندك كما منذ البداية؟

ـ بالطبع. عندما تصعب لدي كتابة فقرة اخلد الى النوم. وفي الصباح تنحل الازمة بسهولة. وهذا يجعلني اؤمن بالمساعدة القيمة من العقل الباطن. ومنذ شبابي اهتم بتفسير الاحلام. وساعترف لك بأن روايتين من رواياتي كتبتهما انطلاقاً من حلم. وهذا لا يعني ان الحلم يساعدني على الكتابة، بل هو شيء غير مفهوم يتبلور في النوم.

❑ كيف تقضي يومك؟

ـ ابدأ الصباح في السابعة بفنجان شاي؛ ثم اكتب ثلاثمئة كلمة. وهذه كل قدرتي ليوم

واحد. في شبابي كنت انجز الكتاب في تسعة اشهر؛ واليوم في ثلاث سنوات. الكتاب مثل الحمل تضعه حين يحين الوقت. او فالانهيار العصبي. اذا نضج الكتاب، فيجب ان تساعده على الخروج حتى لا تتعسر الولادة. انه يصبح دمّلاً اذا لم يخرج. وفي الحق ان الشعور بالانهيار العصبي، او ما يشبهه، ينتابني، عندما احبل بكتاب. وهكذا كل بداية. ثم تأخذ الطبيعة مجراها. والان الى السؤال كيف اقضي نهاري اليوم؟ بعد الشاي والكتابة، أنتقل الى الغداء. وبعد الغداء والقيلولة، أنتقل الى تصحيح ما كتبت في الصباح؛ وذلك عبر القراءة بصوت عال. وهذه القراءة تجعل حاسة السمع عندي مرتاحة. وبين هذا وذاك اقرأ القليل. واهتمامي بالقراءة يخف مع الايام.

☐ ماذا تقرأ عادة؟

ـ صحيفتي «التايمز» و«الدايلي تلغراف»، عندما اكون في الانتيب؛ وصحيفة «ليبراسيون» عندما اكون في السفر. لا اقرأ الروايات، لقراءة الروايات، بل اقرأ كتاباً يعجبونني مثل موريل سبارك، وليم تريفور، بيريل بامبريدج...

☐ لا تقرأ لأي فرنسي؟

ـ منذ كامو ومالرو وبرنانوس ومورياك، لا اقرأ للفرنسيين.

☐ ماذا قرأت حديثاً؟

ـ قرأت اخيراً كتاب «ديبلوماسية الموز» عن السياسة الاميركية في نيكاراغوا. ثم اعدت قراءة جوزف كونراد وانطوني ترولوب.

☐ اذا طلب منك قارئ لم يقرأ لك، لكنه سمع واعجب بك، فأي من كتبك تنصحه بقراءته؟

ـ أعتقد انني سأنصحه بقراءة: «القوة والمجد»، و«المونسنيور كيشوت»، وايضاً «رحلات مع عمتي»، لطرافته.

☐ واي من كتبك تحبه اقل؟

ـ هناك كتابان حذفتهما من قائمة اعمالي هما الثاني والثالث. ثم انني اجد كتابي «عمق المسألة» ينقصه الاسلوب وتكثر فيه المبالغة.

☐ ومع ذلك فهو كتاب ناجح. واخيراً اي كتبك سمح لك بأن تعيش من قلمك؟

ـ هذا الكتاب نفسه «عمق المسألة» الذي صدر عام ١٩٤٨، ولا يهمني امره اليوم. اثناء الحرب العالمية الاخيرة، كنت موظفاً في وزارة الخارجية ومقر عملي في افريقيا. كنت مرتاحاً مادياً، ولم يكن لدي شغل كثير فكتبت «وزارة الخوف». بعد الحرب، وقعت في الضيق المادي من جديد، فأنقذني كتابي «عمق المسألة» الذي كان نجاحاً كبيراً ذلك الحين؛ ولكنه نجاح مبتذل في اعتقادي.

☐ لا اجدك اليوم تهتم بالمسألة المادية بعكس العديدين من الكتاب. فهل انت غني؟

ـ اعيش في اليسر حقاً. لي بيتان في الانتيب وفي باريس، وايضاً بيت صغير في كابري، اشتريته بالمال الذي جاءني من كتابة سيناريو «الشخص الثالث» عام ١٩٥٠؛ وفي هذا البيت تعيش عائلتي. وعندي ايضاً يعض اللوحات الثمنية لهارتونغ وهنري مور وييتس (شقيق الشاعر الايرلندي الشهير) وللرسام الاوسترالي سيدني نولان، ولوحات أخرى. وعندي ما يكفيني، ويكفي زوجتي واولادي واحفادي لحياة ميسورة.

☐ هل تقدر ان تتوقف عن الكتابة، وهل ترغب في ذلك حقاً؟

ـ بالطبع. لا اعتقد انني شخص غني. لكن ككاتب اشعر انني محظوظ. والحق ان الغنى لم يكن هاجسي يوماً، لكنني احب ألا اشعر بأنني في حاجة الى شيء لا تسمح لي مواردي به. قبل عشرين سنة، لم تكن ايرادات كتبي تكفيني كما اليوم. فكنت اضطر الى العمل سواء في دور النشر ام الصحافة ام الوظيفة الادارية.

☐ ما رأيك في جائزة نوبل؟

ـ انها لعبة يانصيب رائعة والمرشحون كثر.

☐ في استوكهولم يقال إنك، عام ١٩٦٧، كان لك دعم قوي في الاكاديمية الاسوجية. ولم يكن ينقصك من الاصوات سوى القليل للحصول على الجائزة، بدلاً من ميغيل انخيل استورياس...

ـ لكن، في المقابل، نقلوا اليّ كلمة أحد النافذين في الاكاديمية وهو ارتور لندكفيست الذي يقول: افضل الموت على منح نوبل لغراهام غرين.

□ هل اصبت بخيبة أم أن الامر لا يهمك؟

ـ لا يهمني الربح باليانصيب. لكن لو اعطيت الجائزة لفرحت كثيراً. فهي تحمل معها المال الكثير. واعتقد ان الاختيارات كانت، إجمالاً، في محلها، لولا بعض الهنات مثل منح ونستون تشرشل جائزة نوبل للسلام. ومع هذا فالكتابة اهم من الجائزة.

□ لنعد الى الوراء قليلاً. ما الذي جعلك تستعمل ضمير المتكلم لاول مرة في رواية «نهاية علاقة» عام ١٩٥١؟

ـ اردت آنذاك ان اقطع كلاسيكية اسلوبي، ربما لأنني في تلك الرواية كنت الشاهد الاول. وكان يؤلمني في روايات بروست انه استخدم ضمير المتكلم في مشاهد واحداث حين هو لم يكن شاهداً عليها. ان الضمير «انا» يجب ألا يستخدم الا للشهادة.

□ ومع ذلك تستخدم ضمير المتكلم بكثير من التحفظ، سواء في السيرة الذاتية أم في السياق الروائي.

ـ الحق انني لا احب ان اكتب عن حياتي الشخصية. لأن هذا يعني توريط آخرين معي. واؤمن بالحرية الشخصية للآخرين في النظر الى حياتهم. فاذا كتبت عن ذلك يعني انني اكسر هذه الحرية للاشخاص الذين اعرفهم او الذين احبهم.

□ ومع ذلك، فأنت كتبت عن آخرين مثل افلين فوغ...

ـ بعد وفاتها.

□ وماذا يغير الموت في الامر؟

ـ لكن ما كتبته لا يتعلق بحياتها الشخصية.

□ وماذا اذا كتبوا هم عنك بعد وفاتك؟

ـ لا يهمني الامر. سأكون آنذاك ميتاً. واكره شيء عندي كتابة سيرة الشخص. آه من السِيَر!... ويرعبني التفكير ان بعضهم اليوم يستعد لكتابة سيرتي. ان نورمان شيري يفعل ذلك منذ ١٢ سنة. ولم يصل بعد الا الى مرحلة الاربعينات. يا لها من مهنة! وليس هذا ما يزعجني اليوم حقاً، بل سيرة يحاولها شخص آخر لن اذكر اسمه. انه انكليزي يراسلني منذ فترة، واشتم من رسائله رائحة الابتزاز، على طريقة التلويح بكتابة علاقات خاصة.

واحاول جهدي ان يظل بعيداً عني. وقد عممت التحذير على كل اقاربي واصدقائي، لمنعهم من التحدث اليه.

□ لكن السيرة الاولى التي ذكرت انها عنك انما تهتم بأدبك؟

ـ نعم. لكن المسكين لن يستطيع ان يقتصر على الادب. فهو مضطر ان يستعيد حياتي كما لو يعيشها معي من جديد من اول الطريق. فيذهب الى حيث كنت. مثلاً، في المكسيك، اصيب بمرض الزنطاريا مثلي، وفي المكان نفسه حيث عشت. وفي باناما، واجه مجزرة لم اواجهها انا.

□ هل انت حقاً مرعوب من القارئ الذي سيقرأ سيرتك؟

ـ لا. لكنني لا احب ان يتدخل القارئ في حياتي الخاصة، ثم انني كتبت الكثير عن رحلاتي. فليس للآخرين سوى الاستشهاد بما كتبت. اما عن حياتي الخاصة، فلن اقول كلمة لأحد ابداً.

□ ما رأيك في الخبر الذي قرأته في الامس عن مئات رسائل الحب غير المنشورة التي بعث بها هنري ميلر الى براندا فينوس، وبيعت بالمزاد العلني؟

ـ هذا مخجل حقاً.

□ هل تخشى ان يحدث لك في المستقبل مثل هذا؟

ـ الفائدة ضئيلة هنا. لأنني املي رسائلي على آلة، ويفرغ الشريط فيما بعد، ويطبع على آلة كاتبة. وليس في ذلك اغراء كبير لهواة النوع. وللمناسبة، استغللت مرة حرية الاعلام في الولايات المتحدة الاميركية: فطلبت ملفي من «الأف بي آي»، اي المباحث، ودهشت انني لم اجد فيه اي شيء مثير، فطاب لي ان اعرضه للبيع في غاليري سوثبي. وبالامس، قرأت خبراً عنه انه للبيع في مزاد بقيمة ثلاثة الاف دولار.

□ هل بسبب العناء، أم بسبب رغبتك في الحفاظ على حرية حياتك الخاصة، ترفض ان تظهر على التلفزيون سواء الانكليزي ام الفرنسي؟

ـ انها مسألة مبدأ. منذ سنة وقعت في الفخ الذي نصبه لي احد اصدقائي من المجر، بعد ان وعدني بأنه لن يذيع المقابلة التلفزيونية في الغرب. في التلفزيون، امرك فظيع اذا

بدوت سيئاً؛ وافظع اذا بدوت جيداً؛ عند ذاك تكون ممثلا. اعرف شخصين قتلا بسبب شهرتهما في التلفزيون، هما الكاتب مالكولم موريدج والشاعر جون بتجمان. لذا افضل البقاء بعيداً عن التلفزيون. لا اريد ان يصبح وجهي معروفاً للجميع في اماكن حميمة كهذا المطعم الذي نجلس فيه الان. فأفقد حرية التمتع بمراقبة اشخاص قد استعين بهم في تأليف رواياتي. منذ برهة، قمت لأرد على التلفون. واذا بأحد الزبائن الانكليز يتعرف الي ربما من الصور، وها هو يراقبني. انظر.

☐ الهذا السبب تعتبر ان النجاح اشد خطراً من الفشل؟

ـ الحق، إن لكاتب أو لراهب، ليس للنجاح المطلق مكان. فالاول يطمح ان يصير عبقرية الاجيال، والثاني يطمح للقداسة. وكلا الامرين متعذر. ثم ان النجاح يشجعك على تقدير نفسك اكثر من اللازم، كما الفشل يجعلك تستصغرها اكثر من اللازم. فالافضل البقاء في الحد الوسط. وهذا ما اعمله.

☐ ماذا غير النجاح في تعاملك مع كتبك؟

ـ لا ازال كما انا منذ البداية، انا اول قارئ وافضل معلق.

☐ وماذا عن النقد الادبي، هل تقرأه؟

ـ نادراً. قليل من النقاد اثق بآرائهم النقدية واحكامهم. فالناقد الادبي، في شكل عام، يحاول الشرح، ونقيصته انه يبالغ، مثل انطوني بورجيس. وانا، بعكسه، نادراً ما قمت بنقد لكتبي. ربما فعل ذلك للحاجة الى المال. لكن لبورجيس كتبا مشهورة. ثم انني لا اعلم لماذا يكتب لأدبي صفحات من التمجيد؛ ومن ناحية اخرى يدس علي في الصحف. وذات يوم غضبت منه اكثر من اللازم؛ فبعثت اليه برسالة توبيخ، عندما نشر كذبة فحواها ان الناس في الشارع عندما يمرون بي وانا في الشرفة، يشتمونني. ولا يعرف انني اسكن في الطابق الرابع حيث لا يستطيع احد ان يراني من الشارع.

☐ وماذا عن الناشرين هل تثق بآرائهم؟

ـ علاقتي بالناشرين ذات حدين. فهي اما علاقة شخصية حميمة، اظل وفياً لها دائماً، واما علاقات عمل غالباً ما تنتهي سريعاً. فعلى سبيل المثال اتصل بي ناشري الاسوجي لتغيير عنوان كتابي «رحلة مع عمتي»، لأنه يذكر، في رأيه، بعنوان كتاب لشتاينبك «رحلة

مع شارلي»؛ فأجبته فوراً: اسهل عليّ ان اغير ناشري من ان اغير عنوان كتابي. وهكذا كان.

□ لكن اليس للناشرين تأثير في عملك؟

ـ ابداً. المؤلف هو سيد كتابه. حدث مرة في دار النشر هاينمان أن طلب مني احد المستشارين تغيير نهاية كتابي «عمق المسألة»؛ لأنها كنهايات كتب مؤلف مشهور في تلك الدار فقلت فوراً: «لا اريد ان اعمل ما كان يعمله سومرست موم». ومذاك، لا احد يطلب مني شيئاً من هذا. وفي السينما الامر مختلف. فالكلمة النهائية للمخرج والمنتج.

□ هل اصبت بخيبة من الافلام التي صورت رواياتك؟

ـ طبعاً. ليس لأن هذه الافلام طلعت رديئة، بل لأنها كانت خيانة للنص. جون فورد مثلاً، وهو من المخرجين الجيدين، اقتبس للسينما روايتي «القوة والمجد»؛ فجعل الابن غير الشرعي للراهب في الرواية، ابن ضابط الشرطة، مستكبراً أن يكون للراهب ابن غير شرعي. وأفهم هذا جيدا، لان جون فورد كاثوليكي من أصل ايرلندي.

□ دون ان يستشيرك؟

ـ امعقول هذا. حتى لم اشاهد الفيلم قرفا. وهذا اهون مما فعله المخرج مانكيفيتش الذي اقتبس رواية «اميركي هادئ جداً» للسينما، فحور في الرواية حتى جعل احداثها مناسبة لأن تجري في فيتنام الجنوبية، في ظل النظام الذي كنت انا اندد به، والذي كان منع كتابي من الدخول الى اسواقه. وحدث ما جعلني اشمئز من الفيلم المأخوذ عن روايتي «عميلنا في هافانا». الك غينيس كان اميناً للنص؛ لكن الممثلة التي فرضها المنتج لدور البطولة النسائية افسدت كل شيء. ولم ارتح الا لما فعله المنتج الكسندر كوردا والمخرج كارول ريد خاصة في الفيلم المأخوذ عن روايتي «الشخص الثالث». ومع هذا، انا متفائل بالشاشة، خاصة الشاشة الصغيرة. فهناك الفيلم الذي انتجه التلفزيون من روايتي «المونسنيور كيشوت» وقام بالدور الك غينيس. كذلك الفيلم التلفزيوني «الدكتور فيشر من جنيف».

□ اعترف بأن قيمك يصعب تجسيدها في صورة، مثل روايتك عن «الخيانة» التي تراها فضيلة؟

ـ آه صحيح. من الصعب تحقيق كتاب «مديح للخيانة» في فيلم سينمائي. انه في الاصل محاضرة القيتها في جامعة هامبروغ عام ١٩٦٩. وفيها قلت ان الخيانة امتياز للكاتب. ومهمتي ككاتب حقاً هي القيام بدور محامي الشيطان، للضحايا والاشخاص غير العاديين الذين هم خارج المؤسسات والدولة، سواء وجدوا في هذا الوضع ام اجبروا عليه. ان واجبي ككاتب ان اكون حبة الرمل التي تنزلق الى الالة فتعطلها. واني افضل دور العدو السياسي على دور اللامبالي، لأن السياسة اليوم هي الهواء الذي نتنفسه. وما يهمني في رجال السياسة، ليس الايديولوجيات التي ينطوون فيها او الاراء التي يعلنون، بل ممارستهم ذلك. وباختصار ان ما يهمني هو «العنصر الانساني» في كل هذا. ثم انني جعلت لإحدى رواياتي هذا العنوان «العنصر الانساني».

فيلبي

☐ ما رأيك في رواية بوليسية بطلها كان رجل مخابرات في الحرب يشبه كثيراً كيم فيلبي الذي لجأ الى موسكو بعد ذلك؟

ـ هذا غير صحيح. مع انني سمعت غيرك يقول هذا. لأن فيلبي كان صديقي، عملنا معاً في اثناء الحرب، وبقيت على صلة به ازوره كلما زرت موسكو حتى وفاته. وتراسلنا طوال عشرين عاماً. ويخطئ انطوني بورجيس عندما يقول إنه يشتم في هذه المراسلة شيئاً سرياً. كل ما اقول انني كنت على صداقة حميمة له. وهو عمل بشجاعة في الاستخبارات البريطانية في الحرب، كرئيس قسم ايبيريا.

☐ من يسمعك ينسى ان فيلبي كان خائناً؛ وان خيانته تسببت في ازهاق ارواح عديدة في انكلترا. انه خائن اليس كذلك؟

ـ هذا يتوقف على ما نفهمه من هذه الكلمة. رسمياً نعم انه خائن.

☐ ولك؟

ـ عمل ما عمل في سبيل قضية كان يؤمن بها. ولم يفعل قط من أجل المال.

☐ هل تعتبره خائناً أم لا؟

ـ نعم انه خائن. وكم ساعد بلده في الحرب. وعندما تعاون بعد الحرب مع الاتحاد السوفياتي كان يتعاون مع بلد حليف.

□ لكن في الخمسينات، في ما نسميه الحرب الباردة، ما عادت انكلترا حليفة الاتحاد السوفياتي.

- هذا صحيح. ولم يزهق بسببه هذا العدد من الضحايا، الذي قيل. اعرف ان رجلا مات بسببه، كان عميلاً مزدوجاً. اما بعثته الفدائية الى البانيا، فكانت من البان حملوا السلاح ضد دولتهم، كما ثوار الكونتراس اليوم في نيكاراغوا.

□ هل انت متأكد انك لم تكن شيوعياً في وقت ما؟

- (يضحك) ربما لفترة اربعة اسابيع عام ١٩٢٣، عندما التحقت بالحزب الشيوعي البريطاني. ولم اصوت في الانتخابات العامة سوى مرة، ذلك بغية عدم انجاح احد المرشحين المحافظين.

ثم قضيت اوقاتاً قصيرة في الاتحاد السوفياتي في الخمسينات. وسرعان ما خاصمت السوفيات بعد أول محاكمة للمنشقين آنذاك ومنعت اعادة طبع كتبي في الاتحاد السوفياتي. انها اليوم بلاد تختلف عن التي عرفتها. افضل سينيافسكي على سولجينتسين. فهو يكتب بطريقة مختلفة، ودافعت عنه وعن دانيال. وكنت طلبت ان تحول اموالي في موسكو، وهي ايرادات كتبي، الى عائلتيهما، عندما كانا موقوفين.

□ هل تقوم بهذه المبادرات الكريمة غالباً؟

- غالباً لا. لكن يحدث ذلك أحياناً. فمثلاً، عندما طلب مني المطران مكاريوس، وكان صديقي، ان اتبرع لترميم كاتدرائية اثرية في فرصوفيا، سألت السلطات البولونية تحويل عائدات كتبي الى هذا المشروع. ومرة في اسبانيا تبرعت بنصف حقوقي في طبعة «المونسنيور كيشوت» الى دير كاثوليكي في الجنوب، وبنصفها الى صندوق التبرعات الخاصة بشراء السلاح لمقاتلي السلفادور. ووفاء منهم، دعوني لبضعة ايام الى الاماكن التي كانوا حرروها.

□ دعاك مراراً غورباتشيوف الى الاتحاد السوفياتي، وتوريخو الى باناما، واورتيغا الى نيكاراغوا الا تشعر بانهم يلعبون بك؟

- ما همني ذلك. والامر يتعلق بالدفاع عن قضية جعلتها قضيتي. فاذا كان حضوري يساعد اعلامهم فأهلا بذلك.

☐ والغرب، اما من خلاص له؟

- ان الخلاص سيأتي من الشرق لكل العالم، بما فيه الغرب. وطموحي الكبير ايقاف الحرب بين الكاثوليك والشيوعيين للوصول الى اتفاق بينهم، في الاقل من أجل مكافحة الشقاء في العالم.

☐ يقال إنك اقل الكاثوليك بابوية. ما هو مأخذك على البابا يوحنا بولس الثاني؟

- هذا صحيح، لا يجعلني متحمساً له. لنقل انه لا يزال يتدرب على وظيفته، فلا يزال يخلط بين اميركا اللاتينية وبولونيا شبابه. واضافة الى تحليلاته السياسية الخاطئة، فإن موقفه من قضية منع الحمل لا يعجبني. ولا اؤمن بعصمة الباباوات؛ وهو ايضاً يوسع افق الخطأ. ويبدو انه متأثر كثيراً بالكهنوت البولوني، وخاصة بآراء الكاردينال راتزينغر، ضابط نظرية الايمان، حين اعتبر ان قضية منع الحمل لا نظرية فيها. والكاثوليك الذين يعيشون في مجتمعات حيث نسبة دخل الفرد متدنية من الاكتظاظ السكاني، يجب ألا يفرض عليهم عدم استعمال حبوب منع الحمل. فاذا كانت العصمة البابوية هي في مجال الايمان والاخلاق؛ فاستعمال حبوب منع الحمل خارج هذا وذاك. تلك مسؤولية علماء الاجتماع او المسؤولية الفردية. ومن المفيد القول هنا انني مع البابا ضد المونسنيور لوفافر. وهذا الصراع لا معنى له، لأنه سرعان ما سيطويه التاريخ.

☐ انت كاثوليكي متميز مثل تلك العمة النووية في «رحلات مع عمتي»، ولا تؤمن بالكثير مما يؤمن به الآخرون...

- هذا صحيح، انا مؤمن نصف ايمان، انا كاثوليكي غنوصي اذا شئت، يذهب الى قداس يوم الاحد ويصلي غالباً، والشك يظل ينتابه. دائماً اقول «لو أن الله موجود...» ثم انني لست متأثراً بالكنيسة والبابا، كما تأثري بتعاليم السيد المسيح.

☐ اي انك بعيد عن الكليشيهات السابقة مثل ايمان الكاتب الكاثوليكي...

- عن الايمان، انا مؤمن على طريقتي منذ ستين عاماً. اي منذ اعتناقي الكاثوليكية. والمعروف ان الذي يأتي من البروتستانتية الى الكاثوليكية بكامل وعيه، وليس بالارث، يختلف عن الذي يولد كاثوليكياً، فهو يريد ان يفهم اكثر وبشكل أدق، ويطرح الكثير من الاسئلة ويتفحص لاهوتية المذهبين. أما أنني الكاتب الكاثوليكي فلست بهذا المعنى (الذي

كان لكلوديل مثلاً)، بل ان هذه الصفة كانت تثير غضبي. فمن يقول بالكاتب الكاثوليكي يقول بالادب المسيحي، حين انا اعي ان ليس ثمة ادب دون خطيئة.

مورياك

□ كان وقت نعتك البعض فيه بأنك مورياك الانكليزي!

ـ هذا طبيعي، لصلتي الوثيقة بمورياك. فنحن اصبحنا صديقين بعد الحرب. وعندما اشتغلت بالنشر، وقع على عاتقي عبء نشر اعماله الكاملة وبذلت جهدي. ثم انني استطعت ان احصل له على دكتوراه فخرية من جامعة اوكسفورد. وكان شديد الالمام بالانكليزية. واحب مورياك كثيراً خاصة في «الفريسية» و «عقدة الافاعي».

□ اخيراً اورد هذه الملاحظة، وهي انك ثابت على اعتقاداتك سواء في المحبة ام الكراهية، في السياسة ام غيرها. ومثال ذلك موقفك الثابت في عداوتك للولايات المتحدة الاميركية.

ـ نعم كنت شديد الرفض لما فعله الاميركيون في اميركا اللاتينية. وزاد رفضي بعد محاولات الغزو ضد كوبا ايام كينيدي، وكل تدخلاتهم الفاضحة في القارة اللاتينية ومساندتهم للديكتاتوريات هناك. في هذا انا دائماً مع اليسار.

□ انت لك صفة ثابتة اخرى: الرحالة.

ـ نعم احب الرحلات، انها التزام شخصي. ربما هي اسلوبي في الهرب من الضجر. كنت شديد الحساسية للضجر في صباي. لذا كنت من هواة لعبة «الروليت الروسية»؛ ثم احترفت ركوب الطائرة لأنه اقل خطراً.

□ هل انت مشتاق الى بلدك؟

ـ ان ما اشتاق إليه في انكلترا حقاً هو النقانق والبيرة.

* * *

«إلى لقاء الجنرال».

□ وماذا عن كتابك «إلى لقاء الجنرال» الذي يروي قصة جنرال باناما عمر توريخوس، الذي سيقود تمرداً على الولايات المتحدة الاميركية ويموت بانفجار طائرته.

ـ عرفني الى الجنرال توريخوس صديقي غبريال غارسيا ماركيز، وتوطدت صداقتنا بسرعة. وبدعوة من الجنرال، قضيت في باناما فترة هي الاوج في صراعه مع الرئيس كارتر، حين كاد النزاع السياسي يتحول الى تهديد بحرب تشنها الولايات المتحدة على الرئيس البانامي، عندما كان يود انهاء السيطرة الاميركية على القناة. واجزم الان انني كنت مستعداً ان اقاتل الى جانبه. حتى لو كنت اخاطر بحياتي.

ان موت الجنرال نزع صمام امان السلام في اميركا الوسطى. ذلك ان رجل باناما القوي آنذاك لم يكن شيوعياً، وان كان يود ان يزرع النظام الديموقراطي الاشتراكي، المطبق في بعض انظمة دول اوروبا الغربية، في قلب اميركا الوسطى، دون ان يكون في الامر طريقة عدائية ضد الأميركيين. فالزعيم البانامي لم يكن يتقصد فتح معركة ضد اميركا، وان كانت مساندته للثوار الساندينيين ساهمت في التوتر الاميركي ـ البانامي.

استهواني طموح الرجل؛ فكنت وسيلته للحوار في هذا الشأن مع زعماء اميركا اللاتينية، حيث لم اكن الرسول بل الرسالة بالذات.

كنت انوي رواية عن اميركا الوسطى. فهذه المنطقة استهوتني منذ الصغر. واذكر ان اول عمل مسرحي شاهدته وانا بعد صغير. وطفت باميركا اللاتينية كلها. وتطرقت في روايتي «طرق بدون قانون» الى الحياة في المكسيك. واعترف بأنني لم احب المكسيك. ان الثورة المكسيكية ثورة زائفة. اما الارجنتين، فلم اكن لاختارها لاحداث كتابي «رحلة مع عمتي» لولا الاقامة الطويلة هنا بسبب صديقة، ولأنها كانت محطة في طريقي الى التشيلي او الباراغواي.

اما لماذا هذا الكتاب؟ فربما لأن مصرع الجنرال توريخوس الذي ظلت تفاصيله غامضة لم يبرح بالي. والكتاب مثابة تكريم للرجل وعربون وفاء لصداقة متينة ربطتنا. ثم لأنني ضد سياسة الولايات المتحدة في تلك المنطقة، حيث شعرت بعطف بالغ على الثورة الساندينية. وهذا العطف يتزايد اليوم من جراء الخطر الذي يهدد الثورة. وكنت قدمت بعض خدماتي المتواضعة الى الثوار الساندينيين، لأن الجنرال كان واسطتي الى بعضهم، خاصة مارسيال ـ كايتانو الرائع الذي التقيته مرتين. ولا استطيع ان اكتب عنهم الان، ولا في المستقبل. واذا كنت جعلت روايتي «قنصل فخري» عن حرب الانصار، فذلك لأنني كنت اخترع شخصيات المقاتلين. انا لا ارسم شخصياتي انطلاقاً من الواقع. انني احترم الحياة الخاصة للاشخاص الذين اقابلهم، فهي ملكهم وليست ملكي.

تخللت مذكراتي حول الجنرال فصول مشروع رواية؛ لكنها ستظل مجرد مشروع، كما جاء في الكتاب. ثم ان شوشو الذي قتل في الرواية في حادثة السيارة المفخخة، لم يكن المقصود به شوشو مرافق الجنرال، بل الجنرال نفسه.

ان شخصية الجنرال عمر توريخوس ذات هالة مأساوية منذ البداية، إذ كان يحيط بحماسته المتوقدة دائماً شيء من الكآبة. وربما لأن الجنرال كان يحلم دوماً بالموت. وبعد موته، ظللت ازور صديقه ومرافقه شوشو واصدقاء آخرين له. وذات يوم وقعت على ابيات للشاعر الفرد تنيسون هزتني، ولم اكن من المعجبين بهذا الشاعر:

«انا ذاهب لكنني ساعود

سأصير قبطاناً على الظلمات والحلم»

وتأثرت بهذه الابيات، لأنني خلت قائلها صديقي عمر يتوجه بها اليّ.

راي براد بوري

«ان السفر في الفضاء هو فكرة رومانسية»

براد بوري

الاميركي راي براد بوري هو احد اشهر كتاب الخيال ـ العلمي المعاصر. ومع ان مؤلفاته كثيرة، فإن العربية، على حد علمي، لم تعرف منها سوى ثلاث مسرحيات: «عمود من نار»، «الكاليدوسكوب» و «نفير الضباب». الا ان بيروت شاهدت له اكثر من فيلم مقتبس عن رواياته، اجملها «فهرنهيت ٤٥١». كما ان اهم افلام الغزو الفضائي للارض مدينة له. وسبيلبيرغ الذي اخرج «لقاء النوع الثالث» يعتبر ان فيلمه لم يكن ليوجد لولا اعمال براد بوري.

تعود شهرة راي براد بوري عالمياً الى مجموعته القصصية الأهم «تواريخ مريخية» التي نشر أول قصة منها عام ١٩٤٦، وكان وضع لها اسماً آخر «رحلة المليون سنة». الا ان العنوان الأول غلب عليها. ثم توالت مجموعاته القصصية ورواياته ومسرحياته وقصائده. ومنذ مجموعته الاولى «الكرنفال الاسود» عام ١٩٤٧، وهو يحصد الجوائز الأدبية في اميركا وأوروبا. من أشهر رواياته «فهرنهيت ٤٥١»،«شيء شرير يأتي من هذا الطريق»، «شجرة عيد جميع القديسين».

ومن أشهر مجموعاته القصصية: «تواريخ مريخية»، «مقدمة الى الحلم»، «تفاح الشمس الذهبي»، «الرجل الموشى»، «آلات السعادة»، «يوم امطرت الدنيا الى الأبد».

ومن أشهر مسرحياته «العداؤون المنشدون» و«رداء المثلوجات الرائع» الى عدد كبير من القصائد والسيناريوات، أهمها سيناريو «موبي ديك».

ولد عام ١٩٢٠ في ولاية ايلينويز، وانتقل مع عائلته الى لوس انجلس عام ١٩٣٢، حيث بدأ حياته الأدبية.

وعلى الرغم من اختياره ميدان الخيال ـ العلمي، الا انه لم يخرج في اي من قصصه عن دائرة الحياة الانسانية والمجتمع الانساني، حتى لقب المصلح الاجتماعي. فليس ثمة سرد مجاني للتسلية، بل هو يحافظ دائماً على سرد هادف، مع احتفاظه بعنصر التشويق، ضرورة فنية لجذب القارئ. أما محور قصصه، فالصراع بين الخير والشر.

* * *

وفي هذا الحديث الذي أجرته «المجلة الأدبية» الفرنسية، مع هذا الروائي المدهش لمحة شاملة عن تجربته.

الحديث

□ اذا سنحت فرصة اعادة تأليف كتابك «تواريخ مريخية»، فهل تغير فيه؟

ـ غالباً سيظل كما هو، لأنه مزيج من الاساطير الرومانية واليونانية، وهوسي بمصر القديمة، وما قرأت عن الغزو الاسباني لأميركا اللاتينية، خاصة غزوة كورتيز، وبعض ملامح تصرفاتنا حيال هنود أميركا. وكل هذا لم يتغير في بالي. وأعتقد اننا عندما غزونا القمر، كنا أكثر حذراً في عدم الإساءة اليه، أي عدم حمل ما يلّوث مناخه هو، او مناخ المريخ. ويحتمل اننا في اجواء كتلك لا نستطيع ان نشكل خطرا حقيقياً، في حين «تواريخ مريخية» تدور حول قصة هذه البكتيريا التي نقلناها الى الهنود الأميركيين، وبالعودة الى أوروبا حملنا أمراضنا معنا... لا أعتقد انني سأغير شيئاً في كتابي هذا، اذا اضطررت الى تأليفه من جديد.

□ في الأربعينات عندما بدأت الكتابة كنت تحتج على التقدم العلمي، وكان الآخرون ينظرون اليك على أنك رجعي. واليوم انت تمثل الحركة الايكولوجية، والبعض يحسبك على اليسار، الا تعتقد انه امر غريب ان يتغير تصنيفك من غير ان تبدل آراءك؟

ـ اذا كان الأمر يعود اليّ، فأنا اكره ان أصنف الناس اياً كانت آراؤهم، فالتصنيف خطر. ولننظر الى ما يحدث هذه الأيام: ان الذين تصنفهم شيوعيين لا يعرفون ماذا يفعلون، وليس لهم سوى ما هم مصنفون به، كما هي حال كل المنتمين الى أحزاب سياسية. وفي أميركا يحدث الشيء نفسه مع الليبراليين والمحافظين. اما انا، فقد عرفت كيف أتحاشى

الانتماء الحزبي مع بقائي دائماً في قلب المعركة، مما يجعلني منفتحاً على كل جديد لدى الطرفين. فاذا أعجبني تصرف أحدهما أيدته.

أيام الشباب كنت أقل خبرة وأقل نضجاً؛ اذ يحس واحدنا انه أكثر قابلية للتجريح. لذلك يصير التعاطف انحيازاً الى الأشياء. وهنا مكمن الخطر في الأحزاب السياسية: فهي تتوجه اولاً الى الشبان. واذا تمعنا في ما يحدث الآن في العالم، فسوف ندهش ان تكون انقضت سبعون سنة قبل ان ندرك سوء الأنظمة الشيوعية. ان كل شيء هو مزيج من المحافظة والليبرالية. والمفهوم التعليمي هو تركيب هذا المزيج، اي أننا نحافظ على المعرفة وعلى أسس النظام لكي نتحرر ونصل الى حرية الخلق. انن الشعارات لا معنى لها، من هنا لم أعد مرتبطاً بأي حزب سياسي، الا ارتباطي بالمفهوم الديموقراطي. ثم انني منذ زمن لم أعد أهتم بالسياسة. انني أحاول ان أهتم بالاقتصاد كما الجميع. وتعرفت الى الكثير من الاقتصاديين الذين صارحوني بأن فهمهم في هذه الأمور لا يجاوز حداً معيناً. وهذا يقارب اللغز أو «الحزورة»، وما يوحي بالخطر والتجزئة والطمع.

☐ كنت تقول إنك، في حقل الخيال ـ العلمي، تحب ان تظل مخلصاً لنفسك!

ـ اذا راجعنا نتاج الخيال ـ العلمي منذ ثلاثين سنة حتى اليوم، وليس من بدايته، سنجد ان كتاب هذا النوع الأدبي يتابع بعضهم بعضاً باهتمام. ثم ان البعض أسس تعاونيات تولت اصدار نشرة شهرية. وهم ينتقدون بعضهم بعضاً... اما انا، فلست على استعداد لانتقاد أحد، ولا الدخول في معارك مع أحد. يكفيني صراعي مع بعض الأفكار التي أريد التعبير عنها، وايصالها في نصوصي. واذا لم تعجب نصوصي البعض، فلا يهمني. ولينصرف هذا البعض عن قراءتها. فأنا لا أهتم مثلاً بانتقاد دافيد بران، لأنه اختار هذا الأسلوب، وليس ذاك، للتعبير عن أفكاره؛ أو أن انتقد نصوص هيتلين الأخيرة، فهو له الحق في أن يكتب بالطريقة التي تعجبه. وانني مع تعددية الأسلوب في هذا الميدان. ولنترك القارئ ان يختار ما يعجبه. ثم اننا نرى تزايد قصص المحطات الفضائية الكبرى والتي انطلقت من رواية «المؤسسة» لعظيموف، وهي قصص تتضخم بلا توقف. وهذا أمر حسن، لأن الناس تحب متابعة هذا اللون. ولكن يخيل اليّ ان ثمة تسابقاً بين الكتاب في جعل كل عمل جديد أضخم من جديد غيره. وفي هذا نبتعد حثيثاً عن واقعنا مقارنة بالمعجزة اليومية. لا ينقضي يوم الا وألاحظ لا احتمالية الكون وصفته العجائبية. وبنظرة

شاملة نلاحظ الاستحالية الشاملة. وأعتقد اننا لن نتوصل أبداً الى حل هذا اللغز الكوني. العلم، بالتأكيد، سيواصل تقدمه. لكنني أشعر بالأسف والحزن وأنا أنظر الى حماسة تقنيي الفضاء كلما أرسلوا مركبة لسبر غور الفضاء، أو لمراقبة زحل أو المريخ وما بعدهما. وفي كل مرة يقول هؤلاء: اننا على وشك ان نقبض على سر الكون، وسر البداية. ولكن يخيل اليّ أنهم كلما توغلوا في هذا الاتجاه، سيزداد ارتباكهم. وانا متأكد من أنهم لن يتوصلوا أبداً الى غايتهم. وهذا لا يمنعهم من مواصلة عملهم، لانه يرضي فضولهم؛ وفي الوقت نفسه يرضي فضول الناس. ولكن لنعد الى واقعنا. وهنا أتذكر كلمة للممثل لورانس أوليفييه في حديث صحافي يقول فيه: انه يؤمن بالتوجيه الوراثي. فهذا التوجيه الوراثي هو الذي قاده ليكون ممثلاً. وانه يعترف بأن هذا التوجه لم يكن إراديا، بل ان جسمه وروحه بكليتهما كانا يوجهانه. وعلى هذا صار أحد أهم ممثلي العصر. وأنا أستطيع أن أقول الشيء عينه عن نفسي. منذ صغري كنت أشعر أنني أتوجه نحو ما أنا اليوم. وعندما كان الأهل أو الآخرون يريدون ان يختاروا لي توجهاً آخر، كنت أشعر برد فعل فوري لا ارادي ضد اي توجه مخالف. بل انني قادر على فعله، واستمتعت كثيراً بذلك. واعتقد ان علماء الفضاء يفعلون الشيء نفسه.

☐ في مجموعتك القصصية «غربي تشرين الاول» تمزج الخيال ـ العلمي والفانتازيا والعقدة البوليسية والادب التقليدي. فهل هذا يعني انك لا تعتقد بالاختصاص في المجال التعبيري؟

ـ هذا ما نعتقده جميعاً، وما نعانيه. عندما ندخل الى مكتبة نرى هذا التقسيم: هنا جناح كتب الادب، وهناك جناح قصص الخيال ـ العلمي. اني لا احب هذا. لأنني اعتقد ان ما اكتبه هو ادب ايضاً. لكن هذا لا يعني انني احب ان اصنف اديباً. بل اعتقد ان هذا النوع من التصنيف غير مستحب للجميع. فلو شئنا ان نقارن بين ادباء غير قابلين للمقارنة مثل: تولستوي، همنغواي، شتاينبك، فيتزجيرالد، دروبير، هينلين، لوجدنا استحالة ذلك. كل ما نستطيع في هذا الصدد ان نقول: ان تولستوي ما كان في امكانه ان يكتب ما كتبه ارثر كلارك، او العكس.

☐ هل تعتقد ان فكرة الخيال ـ العلمي فكرة تجارية؟

ـ كلا. الاصح القول انها فكرة انسانية، على الرغم من ان هذه الصفة تعيدنا الى

خطورة التصنيف السياسي، وشعاراته التي لم تعد توحي بالثقة. اننا نصف مثلاً كاتباً من كتاب «الخيال - العلمي» فنقول: «آه انه كاتب خيالي، فلنعد اذن الى تولستوي».

عندما زرت انكلترا وايرلندا قبل ٣٥ سنة، وجدت اشخاصاً ينظرون اليّ من فوق. فما كان مني الا ان نصحتهم بأن يقرأوا اول اقصوصة من مجموعتي «تفاح الشمس الذهبي»؛ فعادوا ليقولوا مبهورين: «آه! انك كاتب حقاً!». واجبت: «بالطبع فلم اكن قط غير ذلك. أرجو ان تنظروا اليّ بتعال اقل ودعوني امر». انها الطريقة الوحيدة لجعل الناس يقرأون الخيال - العلمي.

□ من هم الكتاب الذين كانوا أكثر تأثيراً فيك؟

- ان كتاب الخيال - العلمي لم يعودوا يثيرون فضولي لقراءتهم. اما في مراهقتي، فقرأت كل ما كتب هـ. ج. ويلز، وجول فيرون وغيرهما. ثم في التاسعة عشرة، قرأت هينلين: كان استاذي. والحق ان اساتذتي كثر، اهمهم في مجال الخيال - العلمي: لي براكيت، ادموند هاملتون، جاك وليامسون، روس روكلاين، هنري كتنر، وهم جميعاً رائعون. واحسنوا اليّ حين تفضلوا بقراءة قصصي الاولى الفظيفة، وتركوني ارتكب جميع الاغلاط حتى اتجنبها جميعها بعد ذلك. اما انني لم اعد اقرأ لهؤلاء، فلسببين: اولهما لئلا اتأثر بهم، وثانيهما لئلا اكتشف ان احدهم يعالج فكرة اكون انا اعالجها، على الرغم من ان المعالجة ستختلف حتماً. لذلك افضل ان اقرأ اليوم ودائماً شكسبير وتوماس لاف بيكوك، الذي على الرغم من المسافة الزمنية الكبيرة التي تفصلنا عنه، يظل احد اهم الكتاب الانكليز وصاحب اجمل الاقلام الساخرة. وكذلك اقرأ برنارد شو، خاصة مسرحياته ومقدماتها التي اعود اليها دوماً. وايضاً اميلي ديكنسون وبرليوز (خاصة سيرته الذاتية واقاصيصه)، وكل الشعراء الكبار، خاصة الكسندر بوب. وبهذه القراءات اجدد نفسي، خاصة في مجال السيناريوات. فكلما ازداد اطلاعنا على الشعر تحسنت كتابة السيناريو. ذلك اننا مع الشعر، نقترب من الصورة الرائعة التي هي مادة السينما قبل اي شيء، الصورة الصافية. كما ان قراءة الشعر الياباني تسمح بتكثيف المادة الكتابية، حيث نستطيع آنذاك ان نسجل في ١٧ صفحة ما يلزم الآخرين، تسجيله في سبعمئة. واني انصح طلابي اليوم بقراءة «الهايكو» وتحويل كل قصيدة الى فيلم قصير لا يجاوز الدقيقة. وهذا الاسلوب اعطى نتيجة باهرة.

☐ انطلاقاً من رفضك التصنيفات المحددة للانواع الادبية او التيارات السياسية، هل تنوي ان تؤلف كتاباً تخلط فيه كل الانواع؟

- روايتي الاخيرة «العزلة هي تابوت من زجاج» فيها شيء مما تقوله. فهي تمزج البوليسي والاثارة بالمعنى السينمائي، خاصة السينما الفانتازية مثل «شبح الاوبرا» وهي رواية كانت في اساس تبديل حياتي منذ كنت في الخامسة او السادسة (وانا لا امل تمثيل دور شانيه). لنأخذ مثلاً عقدة روايتي الاخيرة: انها حقاً لا احتمالية كلياً. ومع هذا فالقراء يقولون لانفسهم: «لا يهم، سنتابع». انها قصة شخص يدير استوديو من خلف جدار، وهو معتبر في عداد الاموات منذ عشرين سنة.

☐ هل قصص مجموعتك الاخيرة «شرقي تشرين الاول» مكتوبة منذ زمن بعيد، أم هي راهنة؟

- ازمنة كتابة هذه القصص متفاوتة، ففيها القديم وفيها الجديد. هناك جار لي لازمني منذ عشرين سنة، وهو الذي كان المشرف على تصوير قصص: «جاندارك»، «والد العروس»، «مناجم الملك سليمان» وغيرها. وعندما تقدم في السن، صار يكثر من الشرب ويتذكر معاركه في «سرب المطاردات لافاييت» في فرنسا، عام ١٩١٨، ضد «البارون الاحمر»، وكان لا يزال يحتفظ بصور تلك الفترة. وباختصار كانت الاشباح تحاصره. وقبل وفاته بقليل، كان يبكي الالمان الذين قتلهم، كان كمن يفتعل معركة مع نفسه، ذلك انه كان يحترم القوانين التي تختص بالمعارك الجوية. واستغربت ان تكون الحرب تجعلك تدفع الثمن، بعد انقضاء سنوات على انتهائها. وانطلاقاً من ذلك، كتبت قصة «وداعاً لافاييت» كتبتها بنبض آسر، كانت في البداية قصيدة. اما قصة «المفجر توينبي»، فجاءت نتيجة فكرة ظلت هاجسي لفترة طويلة، اعني فكرة الايمان بنهاية العالم. وإن من الصعب ممارسة العيش مع الايمان بهذه الفكرة. لذلك كان تركيزي على ضرورة وجود الامل. ومذ كنت في الثانية عشرة، تلقيت اول درس في موضوع نهاية العالم: حدث ذلك عندما كنت اقرأ صحيفة، انا وشقيقي، فوقعنا على عنوان مثير: «نهاية العالم ستكون في ٢٤ ايار ١٩٣٢». واثارنا الموضوع جداً، فهيأنا نزهة ريفية لنناقش الامر. فهل تقع الارض على الشمس؟ ام يطلع طوفان عظيم؟ واسئلة اخرى كثيرة. ولكثرة ما اكلنا وشربنا في تلك النزهة، عدنا مريضين الى البيت. ومنذ تلك الحادثة لم اعد اؤمن بنهاية العالم، او الاصح صار لها مفهوم آخر. ان نهاية العالم لي هي عندما يموت الانسان، فيختفي العالم هكذا

بطرفة عين. وهذا يعني ان الآخرين هم الذين يختفون وليس الشخص الميت. فالعالم موجود لأنني انا موجود. وهو ينتهي بانتهائي. هذه هي فكرة قصتي. وانا في هذا لست متفائلاً لكنني واقعي، افكر في الامثل والانسب. وهذا لانني اعرف كيف استفيد من انفعالاتي. هكذا عادة يتكون المؤلف.

☐ ان نصوصك اذن هي ردود فعل على اشياء صغيرة تصادفها في حياتك؟

ـ انه اسلوب في العمل. وانا اموت اذا لم اعمل. او الاصح اذا لم «العب». فالعمل لي هو لعب، اللعب الذي احب. من هنا اقول انني لم اعمل قط في حياتي، كنت العب فقط. لذلك اعتبر ان حياتي كانت رائعة. فأنا لا أتخذ الأشياء جدياً؛ وكذلك ارى كل نقاش جدي في مسألة الادب مملا ومضجراً. واذا لا بد من الكلام، فليكن الكلام بطريقة مسلية، لأن القصص ايضاً يجب ان تكون مسلية؛ وإلا ما الذي يدفع القارئ الى قراءتها؟ ان رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي كتاب جدي. ولكن اذا كانت هذه الجدية لا تولد عندك اية هزة فرح، فاي معنى لها؟

☐ هل تثير احداث اوروبا الشرقية فيك فضولاً لكتابة رواية حولها؟

ـ قد افعل. ولكن يجب ان انتظر لاعرف كيف ستتبلور الامور. في الاسابيع الاخيرة، كثيرون بيننا بكوا امام التلفزيون او وهم يقرأون الصحف. لان جدار برلين لم يكن جداراً بل كان سداً. وكان الناس الذين يعبرون الى القاطع الآخر كأنهم المد. انه الحدث غير المتوقع والاكثر اثارة في هذا العصر. ولم يكن في استطاعتنا، فيما الاشياء تحدث امام اعيننا، ان نصدق عظمة الحدث. كنا نعرف ان ثمة شيئاً يختمر، لكن لا احد كان في استطاعته ان يحدد زمن الانفجار. وفجأة صار التلفزيون هو بطل العصر. فلم يحدث ان شاهدنا على التلفزيون حادثاً كهذا. انها ثورة تكنولوجيا بقدر ما هي ثورة انسانية. لقد امتزج العنصران.

اتذكر انه، في كاركاسون مثلاً، كان في امكاننا ان نشاهد مختلف الاساليب التقنية في الجدار نفسه، وهي أساليب تختلف باختلاف العصور. ففي هذا الجدار ما هو مبني قبل تسعمئة سنة وما هو مبني قبل سبعمئة سنة... كما لو انه مصنوع من حمم بركان هندسي. وفي بييرفون شاهدت ذات يوم قذيفة مدفع استقرت في جدار منذ خمسمئة سنة. وهي تمثل رمزياً تاريخ سقوط العهد الاقطاعي. وهذا الشيء نفسه يحدث الآن في

التلفزيون. وبدل ان نرى غورباتشيوف على غلاف مجلة «تايم ماغازين»، فإن صورته اليوم لنا من مجموعة ما يظهر على مختلف شاشات العالم. وبعد ثلاث سنوات، قد تسقط روسيا وتختفي كلمة شيوعية.

□ في المناسبة، في قصتك «المفجر توينبي»، يبدو ان البطل يحقق يوتوبيا. والشيوعية اليوم تبدو كأنها قد طلعت من اليوتوبيا. الا يعني هذا ان كل يوتوبيا مغلقة هي غير ممكنة، حتى ولو كانت مسنودة بكل العناصر الانسانية الضرورية؟

ـ كلا. لأن في قصتي اليوتوبيا المعلنة تستجلب الناس بالعاطفة. اما في الانظمة الاستبدادية، فليس الامر على هذا النحو. فهذه الانظمة تقرر عنك مسلكك، نقطة على السطر. اما الافكار، فهي التي تسمو بك حيث تتراءى صورة المجتمع التي تكون الاسس تسمو معها نحوه. ان السفر في الفضاء هو فكرة رومانسية لا علاقة لها بالاستبداد. وان التفكير اليوتوبي، اذا كان على هذا النحو، فهو تفكير ضروري: وسأكرس ما تبقى لي، من قدرة على التعبير، في هذا الاتجاه. اريد ان اجعل الناس يغرمون بالفضاء. ويجب ان يذهب الجميع الى الفضاء، بحيث لا تكون الفكرة مقصورة على المسؤولين. ان قصة «المفجر توينبي» هي حلم شخص رومانسي يعتبر ان احد الاساليب الممكنة لتغيير المجتمع هي الهندسة الجميلة. ان بعض المجتمعات عاش في اماكن جميلة. وان باريس مثلاً هي احد هذه الاماكن، سواء انتبهنا الى ذلك ام لم ننتبه. والناس محاطون هناك بالجمال الى درجة ان انسانيتهم تتأثر حكماً. وقد يصعب تفسير الامر، لكن يسهل الاحساس به.

ان شخصية «المفجر توينبي» تفتح الطريق للناس بكذبة رائعة. وان كل السياسيين يجب ان يكونوا كذبة كبارا، لانهم يعدونكم بمستقبل غير موجود: ونستون تشرشل قال لمواطنيه: «سوف نربح الحرب. وعلى الرغم من الدم والعرق والدموع، فإننا سوف نصل». وقال روزفلت: «سوف نصنع مئة الف طائرة». وقد لا نصدق في بادئ الامر هذا الكذب، الا انه يتحقق، انه كذب يؤسس، وعلى الشعب ان يحققه وليس المسؤولون.

ان في الكلمات لسحراً. عندما كنت في التاسعة عشرة، كنت منضوياً في فرقة مسرحية؛ وذات يوم كان النقاش حامياً، فنهضت قائلاً: «ما نفع النقاش عن المسرح؟ فلنمثل». وهكذا وجدت الجميع ينهضون معي كأنني قمت بثورة... هذا يعني ان الناس يجب اخذهم بالمبادرة وجعلهم يبنون. كان يوليوس قيصر يعرف ذلك جيداً، كان ممثلاً

كبيراً. كل العظماء كانوا، بطريقة سيئة او جيدة، قد استخدموا الاسلوب نفسه. ان نابوليون استلهم اسلوب يوليوس قيصر. وكانت النتيجة الطراز الامبراطوري الذي هو اجمل طراز من الاثاث في العالم. كل ذلك بسبب مجنون راح يحث الالهام في شعبه عن طريق اختراع الاكاذيب. ونجح هذا الاسلوب جزئياً. ولو لم يخطئ بالتحرش بروسيا، لربما فعل الاعاجيب. ومع هذا، فإنه احد كبار رجال التاريخ ورجال المسرح ايضاً،لأن كل شيء مسرح. ان موضوع «المفجر توينبي» هو هذا. ولو استطعنا ان نمسرح الحياة في مشروع ما، فسوف يأتي اليوم الذي يقول فيه الناس: « يا للحظ لقد حصل هذا!».

□ اذن كيف تصنف ماركس انطلاقاً من هذا الامر: اهو كاتب رديء ام ممثل رديء؟

- انه الاثنان معاً.

□ يبدو ان مدينة لوس انجلس هي لك، كما كانت باريس للشاعر لويس اراغون في كتابه «فلاح باريس»، خصوصاً في روايتك «العزلة هي تابوت من زجاج»؛ فهل ملاحظتي صحيحة؟

- (ضحك) ربما. جئت لوس انجلس وانا في الثالثة عشرة. كانت عائلتي آنذاك تشكو الفقر. وقدم والدي الى هذه المدينة باحثاً عن عمل، وقت كان عدد العاطلين عن العمل في الولايات المتحدة يقارب الخمسة عشر مليوناً (عندما كان سكان الولايات المتحدة ١٢٠ مليوناً)، اي ان العاطلين عن العمل آنذاك هم الاكثرية الساحقة من ارباب العائلات. ولم يكن يجاوز دخل العامل الـ ١٥ دولاراً في الاسبوع. وهكذا عندما وصلت لوس انجلس، كنت حقاً مثل فلاح باريس الذي تتحدث عنه. كان كل شيء جديدا عليّ. لكنني كنت اتعلم بسرعة. وكان أول ما لفت انتباهي متحف الحي الذي كنت فيه، وكان يعرض الرسوم المتحركة لوات ديزني. وهناك شاهدت ايضاً الدينوصورات، ولوحات مونيه. كل ذلك قبل ان ابلغ الخامسة عشرة. كنت سائحاً يهتم بكل شيء ويقدر كل شيء.

□ في قصصك تصورات بين الاحياء والاموات، بين الطبيعي وما فوق الطبيعي، بين الكائنات والاشياء. فكيف تفسر ذلك؟

- كتبت، في قصصي وفي قصائدي وفي مسرحياتي، عن مؤلفين اموات اكثر من اي كاتب آخر. وفي احد نصوصي، جعلت تشارلز ديكنز يقطن في النزل الذي كانت تديره جدتي. وفي نص آخر، جعلت نفسي ابناً لادغار ألان بو واميلي ديكنسون. وكتبت قصيدة

بعنوان «اميلي ديكنسون اين انت؟ ان هرمان ملفيل قد ذكر اسمك ليلة البارحة قبل نومه». ثم كتبت قصة حب بين شخصين لم يلتقيا ابداً. في «المنفيون» صورت الادباء المريخيين يموتون، بينما آخر كتاب لهم كانت تبتلعه النيران. وفي نص آخر، حولت برنارد شو انساناً ميكانيكياً يغزو مجاهل الفضاء... اني مهووس بالادباء. وبحسب علمي لم يكرم احد الكتاب السابقين بهذا القدر.

☐ اذكر انك غيرت مصير همنغواي؟

ـ نعم، لقد انقذته من الموت. وتوالت عليّ رسائل القراء من مختلف انحاء العالم لشكري. ثم ما هو موضوع رواية «فهرنهيت ٤٥١»؟ انني اعبد المكتبات، وابكي عندما تموت. هل تستطيع ان تسمي لي شخصاً واحداً يعشق مكتبة؟ هذا هو موضوع روايتي. وانني فخور بذلك. كتبت هذه الرواية قبل ٣٥ سنة، ولا تزال تهزني حتى الآن.

☐ في بعض مؤلفاتك يرشح شكل من الايمان بالله. الا تعتقد ان الخيال ـ العلمي، بمنهجيته في التفسير المنطقي للوهم، هو اقرب الى الالحاد منه الى الايمان؟

ـ الحق ان مجرد وجودنا في الحياة، يجعل الحياة ديناً علينا. نحن لسنا مجبرين على الايمان باله التوراة. لكن ماذا عن الخلق؟ ما دمنا في الوجود، فلا مبرر لعدم الايمان بالخلق. ان واجبي ان اسدد ديني في هذا الموضوع. وهذا امر سهل. فنحن خرجنا من الكهوف وذهبنا الى القمر، وسوف نصل الى المريخ، ثم الى «الفاسنتور». كل هذا يتحقق والله هو شاهدي. اننا الجزء الحي من الله. ثمة كتاب عظيم عنوانه «منقذو الله». وانا اعتبره جزءاً لا يتجزأ من التوراة. هذا الكتاب يقول: «ان الله يرجونا ان ننقذه ونحن له لمنقذون». اذا لم نعد موجودين، فهذا يعني ان قسماً من جسد الله قد مات في العالم الذي شهد غياب وجودنا. ولكن لحسن الحظ سيكون هناك ناس في عوالم اخرى تحييه.

☐ السؤال الاخير: هل ترى بين الكتاب الانغلوسكسون من الجيل الجديد من يمكن ان تعتبرهم تلامذة لك؟

ـ نعم: سبيلبرغ. عندما التقيته قبل ١٥ سنة، بعد خروج فيلمه «لقاء النوع الثالث»، بادرني بقوله: «كيف رأيت «فيلمك»؟ وعندما دهشت للسؤال، لأن قصة الفيلم هي له وليست لي، قال: «لو لم تكتب «جاءت من فضاء آخر» لما استطعت ان انجز هذا الفيلم.

وهو ينهي كل رسائله الي بهذه العبارة: «هل ما زلت ابي؟». وانني فخور بهذا الابن. ثم ان ستيفن كنغ هو احد تلامذتي، ولو انني لم اتعرف اليه شخصياً، لكنه كان يهدي الي كل كتبه. احياناً يطيب لي ان اعتقد اني افضل الاساتذة، لأنني اكثرهم خفاء.

***

«الخيال ـ العلمي» والمستقبل

نعود الى ترجمات براد بوري الى العربية التي صدرت عام ١٩٨٥ في سلسلة «المسرح العالمي» في الكويت؛ فنجد ان مترجمها رؤوف وصفي يضع بياناً عاماً في المقدمة عن ادب «الخيال ـ العلمي» واهميته في عصرنا؛ فيقول ان الكتاب، الذي اصدره، في نيويورك عام ١٩٧٧، عدد من العلماء بمساعدة نماذج من العقل الالكتروني، بعنوان «حدود النمو»، اثار ضجة كبرى آنذاك، لأن الكتاب يصف المصادر الطبيعية والانتاج الصناعي بانها ستبلغ حدها الاقصى في مستهل القرن الحادي والعشرين، ثم يبدأ الانهيار الشامل وتحل الكارثة الكبرى. ولم يفاجأ كتاب «الخيال ـ العلمي»، لأن معظم تصوراتهم كانت في هذا الاتجاه. لهذا كان يهرب بعضهم الى العوالم الفضائية لايجاد مخرج في المستقبل. وتكاد كلمة احدهم (رايدر هيفارد) تلخص توجهاتهم؛ ويقول فيها: «كثيراً ما اجلس وحدي في الليل احملق بعيني في ظلام الزمن الذي لم يولد بعد، واتساءل باي شكل وصورة ستتطور آخر الامر تلك الدراما العظيمة، وفقاً لقدر لا يحيد وغرض لا يتغير».

واذ يعرض المترجم ابرز التنظيرات في هذا الصدد، ينقل عن جوزف كامبل، احد مؤلفي «الخيال ـ العلمي» الذي توفي قبل سنوات، وصاحب «الاقنعة» و «البطل ذو الالف وجه»، ينقل عنه قوله ان الانسان الحديث ليست له اساطير حقيقية يستند اليها بعدما ماتت الاساطير القديمة. لذلك، فإن قصص «الخيال ـ العلمي»، هي اساطيره الجديدة، باعتبار ان الانسان في حاجة الى الاساطير لتعطيه الاستقرار العاطفي في وجوده في عالم لا بداية له ولا نهاية. لذلك فإن الخيال ـ العلمي اذ يثير لدى القارئ تصوراً جديداً للكون، يجعل لحياته اهمية اكبر ومعنى جديدا، ليغالب الرهبة من المستقبل، ويؤنسن هذه التصورات. ولهذا، فإن عدداً من الجامعات العالمية تقدم برنامجاً من الخيال ـ العلمي الى طلابها جزءاً من برنامجها العام.

ولعل اهم عناصر هذا البرنامج ما يسمى «صدمة المستقبل»، حيث يخلق الخيال ـ العلمي آفاقاً للتغيير، باعتباره الترجمة الادبية لمطامح العلوم البشرية. ورواية روبرت هينلين «قصة الكون»، هي فاتحة الجرأة على تصور ما لا يمكن تصوره، وهي رواية تحكي قصة سفينة فضائية تضل طريقها في الكون الشاسع. وبعد سنتين من صدور «قصة الكون» تصدر رواية اسحق عظيموف بعنوان «المؤسسة» التي ستفتح الطريق لسلسلة من الروايات والافلام يطلق عليها اليوم اسم «اوبرا الفضاء»؛ وتحكي كلها عن امبراطوريات جديدة في الفضاء. وستكون مجموعة قصص جيمس بليش بعنوان «مدن في الفضاء» اجرأ التصورات لامكان نقل مدن بكاملها الى الفضاء.

ولم يعد السفر الى الفضاء وسيلة للهرب من الارض، بل صار له معنى اكثر ايجابية مع قصة ادغار رايس «جون كارتر في المريخ»، هو استعادة الرباط العاطفي بالارض، من غير ان يتخلى عن محاولة التأقلم في الاجواء الجديدة، كما لدى كاتب آخر مثل آرثر كلارك الذي نقلت احدى رواياته الى العربية عام ١٩٦٧ وهي بعنوان «رمال المريخ» من ترجمة امام ابراهيم احمد. ثم يصل الخيال في تصور الكائنات الاخرى الى حده الاقصى مع الكاتب هال كليمنت في رواية «الابرة»، التي تحكي عن كائن هلامي دقيق جداً لا يعيش الا باحتلال اجسام اخرى اكثر صلابة. او قد تكون الكائنات هائلة الحجم كما في رواية «السحابة السوداء» للكاتب والعالم الفلكي فرد هويل. وكل هذه الافاق تنحدر من رواية هـ. ج. ويلز الشهيرة «حرب النجوم».

اما براد بوري في فضائياته، فانه اكثر انسانية، حيث تبرز انجازات الانسان الهائلة وروعة الفضاء. وفي احدى قصصه «الصاروخ»، يحكي عن والد فقير يهيئ لاولاده مكاناً في صاروخ قديم ويعرض لهم افلاماً عن الفضاء ويحقق لهم، من ثم، حلمهم بالانطلاق في اعماق الفضاء.

كارلوس فوانتس

«ان دور الكاتب اليوم يقتصر على فتح الحوار بين اللغات»

كارلوس فوانتس

ان الرواية الاميركية الجنوبية رواية العصر، في النصف الثاني من القرن العشرين، لجدتها الاسلوبية واللغوية، وللتنوع والغنى في اشكالها ومضامينها. وقد يكون الكولومبي ماركيز حتى الآن اوفرهم حظاً للتعبير عنها. لكن زملاءه الجنوبيين لا يقلون عنه موهبة، وان لم يبلغوا شهرته.

شغل كارلوس فوانتس، لفترة، منصب سفير المكسيك في باريس، ونال على روايته «تيرا نوسترا» جائزة «رومولو غاليغو» اهم جائزة ادبية في اميركا اللاتينية. واصدر ثمانية روايات ومجموعتين قصصيتين وثلاث مسرحيات. وعرفت العربية من رواياته اثنتين بحسب ما اذكر.

اما روايته «كريستوف وبيضته» فهي، بحسب النقاد، رائعته التي تدخل التاريخ من باب اللغة، وتدخل الفكر من باب الفانتازيا؛ إذ انه يجعل من جنين لم يولد بعد بطلاً لروايته. وتاريخ الرواية يشهد للمرة الأولى بطلاً لم يولد.

ويبدو ان فوانتس كان يعمل على هذه الرواية قبل صدور «غرينغو العجوز» بوقت طويل. الا ان تعقيدها الاسلوبي جعله يتأخر في اصدارها، لشعوره بأنها صارت مستكملة اكثر. وهذا التعقيد الاسلوبي يعود الى رغبة فوانتس في تركيب رواية من عناصر ذاكرة عابثة في تقطيع سينمائي عابث، فبدت الرواية وكأنها بيضة طائر الكوكو وضعت في مذبح «الافعى ذات الريش»، على حد تعبير كريستيان ليبار الذي يستعير التشبيه من احدى مسرحيات فوانتس.

تبدأ طرافة الرواية من طرافة موضوعها، فالمؤلف اختار بطلها جنيناً سيخرج الى

الدنيا في اوائل عام ١٩٩٢، في مطلع السنة المقبلة. وسيكون ذلك الحدث على شاطئ خاص في اكابولكو في ممتلكات هوميرو فاغواغا. وكان ذلك عندما مارس انجل وانجيليس الحب بغية الفوز في مباراة الاطفال الذين سيولدون في الذكرى المئوية الخامسة لوصول السفينة «سانتا ماريا»، سفينة كريستوف كولمبوس الى شاطئ الكاراييب.

هكذا يكون زمن الرواية محدداً سلفاً، وايقاع الحدث: الاحتفالات المتعددة بالمناسبة التي تستبق الزمن قليلاً.

اما البطل، الذي هو النطفة المتولدة في بويضة انجيليس، فيتسلّم محور الرواية واثقاً من جنسه عارفاً انه سيكون ذكراً. واذ لم يكن بعد قادراً على الرؤية بعينيه اللتين لم تتكونا بعد، فإنه يرى، عبر جدران رحم البطن الذي يحمله، كما لو يرى الاشياء عبر الكرة البلورية السحرية. ومن الواضح انه يعرف ان «جينته» التي ستكونه مجبولة بالعرق الازتيكي كما المؤلف. ثم عبر التاريخ والذكريات والاحلام والهواجس، يدخل كريستوف، الذي اكتسب اسماً قبل المعمودية، يدخل عالمنا وزمننا في بقعة من الارض المكسيكية «ارض الرجال الحزينين والاطفال المرحين».

وفي ما يشبه السحر، بين الواقع والخرافة، يأخذ المؤلف يمارس فن تحويل الواقع الى حلم يؤدي، عبر سيل من الاحداث، الى حدود الكابوس، حيث نرى اطفال مدينة نيومكسيكو، ايتام المدينة والتاريخ، يؤلفون «الكورس» حول هذا البطل الوليد، وحيث تبدأ نغمة من الانتقاء الدقيق والساخر للحياة الاجتماعية وفسادها، وتنتهي الانتقادات بصيحة تشبه الشعار:

«ايها المكسيكي صنّع نفسك، اي ادخل الحياة الصناعية، فسوف تعيش هكذا اقل لكن بطريقة افضل».

ولاول مرة يستعير روائي حديث هذا الجنين الذي يبصر كل ما حوله الحاضر والماضي والمستقبل.

والاهم في هذه الرواية لغتها، التي تربط بين التراثي والاسطوري والحديث، مسخرة هذا الرابط لخدمة اليوتوبيا والهجاء. وفوانتس يستغل ثقافته الواسعة وإلمامه اللغوي المتعدد (الاسبانية والانكليزية والفرنسية والايطالية والبرتغالية، وكذلك اللهجات الهندية المتعددة) ليلعب بالافعال محاولاً ابتكار الكلمات الاقرب الى ما يريد ان يعبر عنه بطله من

مواقف هي، في حد ذاتها، مبتكرة. ذلك ان هذا الطفل يخلط استمراراً الازمنة، موحدا لغة كريستوف كولمبوس واللغة المعاصرة. ويحاول ان يكمل لعبة في اللغة، كان جويس بدأها في «عوليس». وسوف يذكر فوانتس ان لقاءه بعوليس كان صدمة شبيهة بصدمة لقائه بدون كيشوت. وفي الوقت نفسه، يكمل لعبة من تراثه المكسيكي هي ملحمة «بالينور دو مكسيكو» للشاعر فرناندو دل باسو، حيث الاحساس الانساني العميق يخدم غنائية صافية دون أن يفقد موضوعه عمقه وشموليته.

ولندع المؤلف يتكلم عن عالمه في هذا الحديث الى الناقد جيرار دو كورتانز لمجلة «ماغازين ليترير» الفرنسية.

***

حديث فوانتس

☐ في كتابك الاول «الايام المقنعة» عام ١٩٥٤، تضع سؤالاً كأنه الشعار: «ماذا وراء الاقنعة»؟.

- يصعب عليّ ان اتصور عالماً طبيعياً. فمنذ الطفولة نضع على وجوهنا أقنعة، وهذا ما يفعله «كريستوف». فهو الذي يتبين لنا، في نهاية الرواية، انه يعرف كل شيء، ويتذكر كل شيء، ويقرر ان ينسى. وهذا النسيان قناع ذاكرته. وبتقنعه، يعيد تركيب الفترة الاخيرة من حياته، الفترة الادبية في تلك الغرفة البدائية للذاكرة، غرفة الاصداء. ان الطبيعة «الطبيعية» لا وجود لها، فأنا لا ارى سوى اقنعة تخفي. لكنها ايضاً تسحر وتحض على الاثارة والتخيل والحب، على المغامرة والاكتشاف، واخيراً على الولوج الى عتبة الانسانية.

اتخيل احياناً ان خلف القناع الظاهر قناعاً مستتراً، وخلف القناع المستتر قناعاً آخر. وهكذا حتى الوصول الى وجه الموت «لاكالا فيرا». والحق انني، بانجذابي الى هذه الاقنعة، تعمقت في ابحاثي اللغوية والاخلاقية والسياسية. ذلك ان الكائن الانساني الطبيعي الكامل يقتل لدي كل رغبة في البحث، وتالياً في المعرفة. ثم يجب ان اسأل: هل يوجد حقاً مثل هذا الانسان؟ انا شخصياً لست متأكداً، فليس امامي سوى عالم مشوه.

☐ هل تضع حاجزاً بين القناع والكذب؟

ـ لا استطيع ان اتمثل الادب دون كذب. واذكر ان دوستويفسكي علق على رواية «دون كيشوت» بأن مؤلفها انقذ الحقيقة بواسطة الكذب. والحق لولا هذا العنصر الاساسي في رواية «دون كيشوت»، لما استطاع سرفانتس ان يقول لنا الحقيقة. ان الكذب غير المقبول في الحياة العامة، او الحياة السياسية، يمكن قبوله في الادب كعنصر خلق. وهو هنا يتخذ اسماً آخر: الخيال.

☐ اذن انت توافق الشاعر اوكتافيو باث الذي يقول، في مقدمة الطبعة الفرنسية لروايتك «نشيد العميان»، إن الادب ليس الا «قناع المؤلف والعالم»؟

ـ وهذا ما يقوله ايضاً صديقي غواتيسولو. وانا أؤكد ان الكاتب عليه ان يبتعد وان يتقنع ليسمح للعالم بالكلام. والحق انني احاول ان أحقق هنا «اللاتجربة» وليس التجربة. انني عندما ابدأ مشروعي الادبي لا اكون اعرف اي شيء سوى انني مقبل على مغامرة مثل مغامرة «دون كيشوت» او «تريسترام شاندي» او «جاك القدري». انني انتمي الى فئة روائيي «اللامعرفة» الذين لا ينطلقون من حقيقة ثابتة، او من واقع موثق، كما اميل زولا مثلاً. انا لا اطمح ان ابرهن على اي شيء. واعترف بأن عالم الحداثة يخيفني. نحن فقدنا الحس التراجيدي واستبدلنا به صراعاً يقوم على المعادلة التقليدية بين الخير والشر. هذا التبسيط يجعل التعبير عن الحياة الحقيقية شبه مستحيل، لأن الحياة الحقيقية قبل كل شيء تراجيديا. ان التراجيديا الاغريقية لا تنطلق ابداً من المفهوم الاخلاقي المحض. ان «انتيغون» على حق في موقفها، وكذلك خصمها «كريون». ومثل هذا الصراع يفتتح ثغرة في الجماعة او المجتمع؛ لكنه يسمح باعادة خلق قيم المجتمع. وفي رأيي ان هذا المفهوم وحده يربط بين الادب والحياة الاجتماعية. وفي غيابه يصبح الانسان محرجاً للآخر، بقوله: «انت سيئ وانا طيب، انني ادينك واقيدك». وهكذا تحل الجريمة محل التراجيديا، ويهيمن الارهاب بدلاً من العقاب.

ان الكذبة الكبرى في القرن العشرين محاولة اقناع الناس بأن السعادة والتاريخ يمكن ان يتطابقا. اما الوعي التراجيدي، فيدرك هذه الهوة بين الامرين، ويستبعد ردمها. ان نيتشه نفسه يوضح هذا الوضع عبر زمن سقراط. وفي ظني ان المسيحية مسؤولة جزئياً عن هذا الخطأ، بتأكيدها على سعادة ممكنة في المستقبل. وهذه الفكرة هي التي «علمنتها»

حضارة مطلع النهضة، وتكاد تختصر على الوجه الآتي: ان العصر الذهبي هو هناك. فإذا لم ترافقنا نسقطك من حسابنا.

المستقبل للخليط

□ اين تقع هذه الفكرة في تطور المجتمع المكسيكي؟

ـ اضعها زمن القطيعة مع الحضارة الهندية الاميركية، زمن الفتح الاسباني. والمفارقة ان المنتصرين الحقيقيين كانوا الهنود الاميركيين وليس الاسبان، خاصة في المكسيك والبيرو. فالهنود تغلبوا على الهزيمة، وعاشوا حياة شبه سرية كما وصفت ذلك في روايتي الاولى «الارض الاكثر صفاء» عام ١٩٥٨. وظلوا يحملون ثقافتهم الهندية، حتى غرسوها في قلب الثقافة المهيمنة التي صار لها طابعهم. ان عذراء غوادلوب هي صورة هندية: صورة لقاء المنتصر بالمنهزم الذي عاد فانتصر. ويتكرر هذا التمثل في عهد الباروك. فالباروك هو الذي ملأ الفجوة بين المنتصرين والمهزومين.

□ احد المحاور الاساسية في عملك الادبي هو، تأكيداً، ما تسميه «الابتكار الكلامي والنقد اللغوي». وفي هذا الاطار يبدو واضحاً لديك ميلك الى الغرائبي المضحك والى الرعب والتدنيس. ففي روايتك الجديدة «كريستوف وبيضته» هذا السيل من تحطيم المقدسات بنشوة... وكأننا في برج بابل... أهذا ما يسميه غواتيسولو «الدخيل»؟

ـ انا اسميه الاسلوب الخلاسي. ان الحدث في «كريستوف وبيضته» يدور فترة الاحتفال بمرور خمسمئة عام على اكتشاف اميركا. والحق ان العام ١٤٩٢ هو مفصل مهم في تاريخ الانسانية، رافقه طرد اليهود من اسبانيا، وانهيار آخر معاقل البربر، وصدور اول «كتاب نحو» في اللغة الاسبانية، واعتبار اللغة رفيقة الامبراطورية الاسبانية. آنذاك صارت اللغة الاسبانية واثقة، وعالمية، وجديرة بان تخلق ادباً عظيماً ولغة ديبلوماسية تفرض على المغلوبين. وهذه اللغة الامبريالية، هي التي حاولت التعبير عنها في روايتي «تيرانوسترا».

وفي روايتي الجديدة «كريستوف وبيضته» كأننا في حضور لغة هي الغاء للغة «تيرانوسترا»، لأن اللغة الاسبانية اليوم، بعد خمسمئة سنة، لم تبقَ لغة «امبريالية»، بل هي

لغة مكسورة مسحوقة مضحكة. ولم تبقَ لغة العصر الذهبي، بل اللغة الاخرى، اللغة الخلاسية، اللغة الدخيلة.

اشعر بأنني قريب هنا من خوان غواتيسولو حول العنصر الدخيل والتآلف الحضاري الذي سيكون محور القرن المقبل، والقالب العالمي الشامل للحياة الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، حيث يتداخل كل شيء في كل شيء، وينتفي مفهوم الاصالة.

وهذا لن يكون مفيداً الا عندما نقبل الآخر بيننا، بما يحمل من اختلاف. ذلك ان حضوره المختلف يصبح جزءاً من تركيبتنا. وهذا ما يحدث في مدينة مثل لوس انجلس، التي تلتقي فيها الحضارة البيزنطية واللغات الانكليزية والاسبانية والفيتنامية واليابانية والكورية، وما يجعل الخليط ممكناً في لوس انجلس هو الآخر دائماً.

☐ لكن خوان غواتيسولو يقول ان الوطن الوحيد للكاتب هو لغته. (نعود الى طرح غواتيسولو في نهاية هذا الحديث).

- هذا رأيه، وقبله قال جوزيه اميليو باشيكو:

«الوطن هو بضعة انهار وواد او واديان احبهما وناس وتلة وسكة حديد وكاتب».

اما انا، فانتمي الى وطن صغير هو المكسيك؛ ثم وطن اوسع هو وطن اللغة الاسبانية. لهذا لست الكاتب المكسيكي ولا الكاتب الاميركي اللاتيني، بل انا الكاتب «في» اللغة الاسبانية التي هي لغة اخويتي.

☐ عندما نال اوكتافيو باث، مواطنك، جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٠، قيل انها ما اعطيت لمجموعة أعمال هذا الكاتب فحسب، بل ايضاً للغة.

- انه اعتراف مزدوج. ويسرني ان تكون هذه الجائزة العالمية ذهبت مرتين متتاليتين الى كاتبين باللغة الاسبانية. ان بعض النقاد في زمن سابق قالوا إنها صارت لغة ميتة. وهذا البعض نسي ان الرواية الحديثة ولدت مع «دون كيشوت» في هذه اللغة، وغرقت في الصمت بعد ذلك مدة مئتي سنة. الا انها عادت الى الواجهة باسماء كبيرة مثل غالدوس وكلاوين ثم النيكاراغواكي روبن داريو ثم مع الآخرين: كيفيدو، غونفورا، ايناس دو لا غروس، الذين مهدوا للروائيين الحاليين الكبار في هذه اللغة. والجائزة المتكررة تؤكد انها لمستقبل الماضي. فالرواية الاسبانية الحالية وثبة معاصرة مرتبطة بماضيها مع

سرفانتس. وتحمل طاقة روحية بقدر ما تحمل طاقة ادبية واجتماعية وسياسية، باعتبار ان هذه اللغة تغزو اليوم بالذات الولايات المتحدة الاميركية؛ اذ أن هناك ٢٩ مليون انسان يحملون هذه اللغة الى قلب الولايات المحتدة. وصارت الاسبانية لغة عظمى، لغة شديدة الحيوية، وهي لغة خلاسية (خليط). الا ان عظمتها ربما من خلاسيتها. ان لوس انجلس اليوم هي المدينة الثانية في عالم اللغة الاسبانية، بعد بوينس ايرس، وقبل مدريد باشواط.

□ عندنا انطباع انك تشكل ظاهرة خاصة في هذا المجال، بكونك على حدود اكثر من ثقافة ومنها الثقافة الانكلو - سكسونية؟

- هذا صحيح. انجزت جزءاً من تعليمي الابتدائي في الولايات المتحدة. لكن اميركا اللاتينية كان لها دورها الكبير في تكويني الثقافي: ففي الحادية عشرة، كنت في التشيلي. وفي الخامسة عشرة، كنت في بوينس ايرس بالارجنتين. وفي السابعة عشرة، عدت الى مواصلة الدراسة في مكسيكو. وسرعان ما واجهت الاختلاف اللغوي حتى داخل اللغة الاسبانية نفسها. وادركت ان اللغات على اختلافها مرايا مشوهة. انها، في الحقيقة، تعكس، بطريقة متفاوتة، صوراً بدائية. وكان واضحاً لي منذ البداية ان اللغة الاسبانية، التي فرضتها الامبراطورية الاسبانية على العالم الجديد، كانت شديدة النقاء والوضوح لان صيغتها كانت موضوعة كي تفرض طبقة معينة. ومقابل هذه اللغة النقية كان ثمة ادباء مثل سرفانتس وكيفيدو وغونغورا، يقومون بادخال لغة الشعب في الادب، اعني كل ما يرافق اللغة اليومية من احلام وتجديف واوهام وكذب، وهو الدرس الكبير الذي قدمته اللغة الاسبانية. وهذه الظاهرة الاسبانية غير موجودة في اللغة الانكليزية التي وجدت منذ انطلاقها نقدها الخاص بها. ان الانكليزي دانيال فو لم يفعل ما فعله سرفانتس، اي لم يسر عكس تيار العقل الاجتماعي او السياسي لزمنه؛ وساعدته اللغة، حين غالبية كتاب الاسبانية الكبار هم كتاب يسيرون عكس تيار زمنهم. وروايتي «كريستوف وبيضته» تواصل المنطق نفسه، وتبلغ به حده الاقصى، حد مقاربة الفراغ، على حدود هذا المبدأ.

وهكذا اكون في روايتي اجاوز التمرد الى السقوط في العدم.

الحداثة ضد الوضوح

□ يلاحظ ان «كريستوف وبيضته» على كونها رواية حديثة، لا يسعنا تصنيفها، كما غيرها، في خانة الاعمال الطليعية.

ـ قلما اهتممت بالتصنيف. ويجب القول هنا ان اعمالي تدور في جو الحداثة، ليس بالدعابة السوداء التي تجاوب المجتمع، فالسخرية تنسف الطبقية والتراتبية، بل لأن فحوى الرسالة تبدو على هذا النحو: «اننا لا نفهم». وهذا صحيح. ان الادب الكلاسيكي الكبير قام على الوضوح: عند هوميروس نجد الجميع، ابطالاً وآلهة، يتكلمون لغة واحدة، باستثناء حوريات البحر ربما. والادب الحديث يقوم على التعبير عن الالتباس، وتالياً عن سوء التفاهم، حتى لا اقول انقطاع الاتصال. ان «دون كيشوت» مثلاً لدى سرفانتس يتكلم لغة و«سانشو» رفيقه يتكلم اخرى. والرواية تفوق باقي الفنون الادبية قدرة على توضيح اللاتفاهم. ان السيد «بوفاري» لا يفهم ما تقوله «مدام بوفاري» في رواية فلوبير. كذلك لدى تولستوي انا كارينينا تتحدث لغة لا يفهمها السيد كارينينا. والروائي المعاصر يحاول ان يستكشف سوء التفاهم، وان يعبر عنه. وهذا لا يعني ان الروائي يجب الا يبني التركيبة الروائية؛ لكنه يفعل انطلاقاً من الاختلاف، وليس من الوحدة التي ستكون مزيفة حتماً. عندما اكتب لا يكون لي سوى هدف واحد: ان اقبل هذه التعددية في الواقع.

نصف اندلسي

☐ نجد في «كريستوف وبيضته» حيوية مدهشة في مجال الجنس الذي هو دائماً فرح.

ـ حقاً انني اعجز عن الجواب هنا (يضحك). يجب ان اوضح انه امر لا اتقصده، بل يأتي تلقائياً هكذا. هذا التعبير انعكاس شخصي جداً. فالجنس يجعلني فرحاً. وعلى هذه الصورة، اعبر عنه في اعمالي، وكأنه، كما الغذاء والهواء، تجاوب مع الطبيعة. وهذا الشعور ليس مكسيكياً، لأن اغاني الحب المكسيكية حزينة جداً. فالمكسيكيون يمارسون الجنس وهم يبكون. وهذه ليست حالتي، ربما لأنني لست من وسط المكسيك. فانا من فيراكروزا الساحلية التي تقع في الجنوب. والموجات التي تتولد في ايطاليا واليونان واسبانيا تأتي لتتكسر على شاطئ المكسيك. انا في الحقيقة نصف اندلسي نصف صقلي.

الذاكرة والخيال

☐ كريستوف شخصية حية جداً، يعلم كل شيء وكأنه من كوكب آخر.

ـ الحقيقة انه ليس اكثر ولا اقل من اي منا. فنحن، عندما نحلم، نكون من هذا العالم ولا

نكون منه في آن. وعندما نمارس الحب نكسر كل حواجز العقلانية والمنطق. ان كريستوف يمت الى عالم مدهش يعلم انه لا يستطيع ان يعود اليه ابداً. اعني بطن امه. لكنه يتمتع بعدد غير محدود من الامكانات غير المتوافرة لنا. فنحن اضعنا شيئاً ما. ان ملاك «الباروك» سوف يضربنا وسوف يحكم علينا بالنسيان. ولا اهتم كثيراً في هذا الكتاب بالتعبير عن حالة الحنين التي قد نكون مصابين بها، الحنين الى الزمن الجنيني الذي عشناه لتسعة اشهر، وكريستوف نفسه لا يكون على علم بأن له اختاً توأماً. «وعندما يولد، وعندما يمسك بيدها ويقبلها، يدرك آنذاك انه لم يكن وحيداً في بطن امه؛ وان صيغة جديدة للازدواجية الازلية تتكرر.

□ نعلم، بحسب احدث الاكتشافات، ان الدماغ يتكون بطيئاً في السنوات الاولى من الحياة، وان الذاكرة تبدأ بالتركز بعد السنة الثالثة، لأن الدماغ قبل ذلك يكون في حالة تبدل مستمر. وعلى هذا، هل نستطيع ان نقول إن اختيارك لهذه المراحل في تكون الدماغ، كما في الرواية وسواها، متعمد، باعتبارك مفتوناً بالتعبير عن النسيان والذاكرة والذكرى؟

ـ هذه ملاحظة صحيحة. وانا اسمي ذلك «الثقب الاسود». وكنت دائماً مهتماً بالعلاقة بين الذاكرة والخيال، محاولاً تصحيح الخطأ الشائع الذي ينسب الذاكرة الى الماضي، والخيال الى المستقبل. فنحن يجب ان ننتبه انه يوجد ذاكرة للمستقبل، كما يوجد خيال للماضي. مع ماض ميت لا نستطيع الا ان نقبرك مستقبلاً ميتاً. وهذا واضح في اعمال بيكيت وجويس. ورواياتي مغمورة بهذه الفلسفة... انا، مثل جويس، أعتقد بأننا يعود الينا، نحن الذين في التاريخ، ان نكتشف استمراراً حداثة الماضي. وهذه مهمة ضرورية واساسية. ان الماضي يطالبنا بحساب. فاذا لم يكن هو لنا سوى ثقل ميت، فهذا يعني ان لا علاقة له بمستقبلنا. عندما قرأت دون كيشوت اول مرة، كانت القراءة الاولى، اي انه بدأ وجوده معي من جديد لاول مرة. ان الكتاب الميت لا وجود له. ان الكتاب، اي كتاب، دعوة مفتوحة لاعادة قراءته، ولاكتشاف ما صار جديداً فيه، انطلاقاً مما اكتسبناه نحن من معرفة. اننا هكذا نعيد اكتشاف الماضي، فنرى ان للأدب دوره الواضح: انه يضعنا على مفترق تتقاطع فيه ذاكرة المستقبل، وخيال الماضي، وعكسهما. ان المغزى الاساسي للرواية تعبر عنه ابلغ تعبير رواية شهرزاد: انه قصة الماضي مروية في الحاضر لانقاذ المستقبل، بل ان الكثير من الامور لا يمكن توضيحها الا عبر الرواية. فالرواية هي المكان

الممتاز لالتقاء اللغة والزمن والحضارات والناس والشخصيات. ورواية «ستموت بعيداً»، لجوزيه اميليو باشيكو نموذجية في هذا الخصوص.

☐ ظهرت ترجمتها الفرنسية عام ١٩٨٨ في صمت تام.

- هذه جريمة، لأن الكتاب احدى روائع العصر.

☐ ربما لأن الاوروبيين لا يقبلون بان يتحدث مكسيكي عن اوروبا وعن النازية وعن المعتقلات، حين الاوروبيون لا يكفون، منذ وقت طويل، عن الحديث في شؤون اميركا اللاتينية.

- ان ثقافة منعزلة لا يمكن ان تستمر. وانا اخاف ان يكون ما يحدث في أوروبا هو هذا. فالثقافات التي تتحاور هي وحدها الثقافات الحية. وفي هذا الصدد، روايتي «ارضنا» نموذجية ايضاً، لكونها تعبر عن رؤية مكسيكي لأوروبا.

على الكاتب ان يكافح ليجتذب اليه القارئ الاجنبي، ألم تقض اوروبا كل عمرها في الكتابة عن اميركا اللاتينية كيفما اتفق، وعن الهند وافريقيا.

☐ نعرف انك قارئ ممتاز وعظيم الثقافة. فهل نسألك عن الكتب التي كونتك؟ وعن الكتب التي تقرأها اليوم؟

القراءة بذار

- اذكر في هذا الصدد ان احد الاميركيين، وكان مهتماً بوضع كتاب جان - بول سارتر، سأل سارتر عن الكتب التي كان يقرأها في صغره. واذ عدد له سارتر هذه الكتب، فوجئ الناقد الاميركي بانه لا يعرف ايا منها. ذلك ان ثقافة المراهقة تكون عرضة للتغير والتبديل.

انا مثلاً، الى جانب تأثري بكتاب معروفين مثل جول فرن، الكسندر دوماس، ستيفنسون، مارك توين، تأثرت ايضاً بكتاب غير معروفين اليوم مثل سالغاري، وبول فيفال وغيرهما، قبل ان اتعرف الى آداب اميركا اللاتينية.

واهم ما وقع في يدي منها كتاب «خرافات» لبورخيس، وكنت في الخامسة عشرة. وهذا الكتاب علمني انني كنت احلم في الاسبانية وليس في الانكليزية؛ وأن من المتوجب

عليّ ان اكتب بالاسبانية. ولدى عودتي الى المكسيك غرقت في الآداب الانكليزية قبل ان اكتشف «دون كيشوت» الكتاب الذي اثر فيّ اكثر، ولا ازال اعيد قراءته كل سنة. وكل سنة اكتشف انني اقرأه للمرة الاولى.

ثم، في التاسعة عشرة، اكتشفت الكتابين اللذين لن يقلا تأثيراً عن «دون كيشوت» وهما كتاب «عوليس» لجويس، وثلاثية دوس باسوس عن اميركا. وتوالت اكتشافاتي: فولكنر، بلزاك ثم ستندال. الحق انني تأثرت ايضاً بكل ما قرأت، ان القراءة كالبذار. وانني من نوع الكتاب الذين يعتقدون ان الكتب تتوالد من الكتب. وفي هذا لا أؤمن بالابتكار.

وما زلت اقرأ بالنهم نفسه. اكتب في الصباح واقرأ بعد الظهر، خاصة الروايات، هذا النوع الذي يبلغ اليوم ذروة ازدهاره مع غونتر غراس، ايتالو كالفينو، ميلان كونديرا، نادين غورديمير، جوليان بارن، بروس شاتوين، وغيرهم.

عن اميركا اللاتينية

□ وماذا عن ثقافة اللغة الاسبانية؟

- القائمة في هذا الاطار طويلة. وافكر الآن، بشكل خاص، في جوليان ريوس وخوان غواتيسولو. والحق انني ارى الانتاج الثقافي لاميركا اللاتينية كأنه كتاب واحد، فلا احب التمييز بين بلدانها المتعددة.

ومن زملائي المكسيكيين لا اخفي اعجابي بجوزيه اميليو باشيكو. انه بالتأكيد مبتكر لغة جديدة.

وهو، في شعره كما في نثره، استطاع ان يخلق حقلاً مغناطيسياً تتجاذب فيه الاشياء بعضها بعضاً بطريقة فذة، وبثراء كبير، خاصة في روايته «ستموت بعيداً». وهنا لا اريد ان انسى ان ثمة جيلاً من الكتاب الجدد المهمين طغت عليهم شهرة جيلنا؛ فجعلتهم في الظل، اضافة الى العزلة التي تعيشها بلدان اميركا اللاتينية، ثم الازمة الاقتصادية، وفقر دور النشر عندنا. حتى ان تواصل كتاب اميركا اللاتينية بعضهم بالبعض الآخر صعب؛ فكيف بالآخرين. ومع هذا سوف اسمي لك بعض هذه المواهب: سيزار ايرا، هكتور ليبرتلا، مارتن كاباروس وغيرهم، في قارة عظيمة الغنى بالمواهب فقيرة الامكانات.

□ ان وصفك للمكسيك اليوم يتم برؤية كارثية.

ـ الحق انني صورت بلدي المكسيك بطريقة كاريكاتورية. واعتقد ان من واجبي، ككاتب، ان امارس هذه النظرة النقدية الى بلدي. ان السؤال الذي يطرحه كتاب «كريستوف وبيضته» هو التالي: هل نحن في حاجة الى رؤية كارثية لنلتفت بانتباه الى مشاكل حياتنا؟ لنأخذ الكاتب سويفت مثلاً: انه يستخدم المبالغة في انتقاداته الساخرة؛ لأنه عبر، تضخيمه للمشاكل، يزيد الالتفات نحوها. والمكسيك، كما غالبية بلدان اميركا اللاتينية، تتطور بسرعة كبيرة. في الماضي كانت الحضارة الازتيكية، السابقة للفتح الاسباني، تتميز بأن تطورها كان عمودياً وصلباً. اما حضارة اليوم، فهي مسطحة وهشة. عندما حدث الزلزال في مكسيكو قبل خمس سنوات، بدت الحكومة عاجزة عن التصرف. فاكتفت بأن تنصح الناس بالتزام بيوتهم. لكن الناس هرعوا الى الشوارع على الرغم من النصائح، لينقذوا الجرحى الذين لم تسعفهم الحكومة المشلولة العاجزة. وفي هذا الوقت نهبوا ما وقع بين ايديهم، والحكومة متفرجة. انذاك اكتشف المجتمع المدني قوته. والآن دور المجتمع الارجنتيني الذي يواجه مشاكل القمع والفقر، الناتجة من هزيمة «المالوين». وفي البيرو حركة الرئيس فوجيمورو التي تكتسح الدولة والاحزاب التقليدية. وهذا ما يحدث في كل اميركا اللاتينية: حيوية المجتمع المدني القوي الذي يحاول ايجاد اساليب جديدة في الديموقراطية وفي الثقافة وفي التنظيم الاجتماعي. والمكسيك اليوم تتبع هذا التيار.

ان حظ اميركا اللاتينية اليوم انها صارت وارثة انهيار برلين. ذلك ان الحرب الباردة كانت تجعل الطبقات المهيمنة تلجم هذه الحركة المدنية، سواء بدعم الولايات المتحدة الاميركية للديكتاتوريات اليمينية أم بمحاربتها للأنظمة اليسارية. وكان التطور الطبيعي لهذه المجتمعات يتأخر. اما اليوم، وشبح الحرب الباردة ابتعد، فيجب معالجة المشاكل الاجتماعية بروح منفتحة تساعد على جعل المسيرة الاجتماعية ديموقراطية. والسالفادور محك نجاح التجربة الجديدة بعد ان انكسرت الحلقة الجهنمية للعنف.

□ هل تعتقد ان الكتاب قادرون اليوم على لعب دور في المجتمع ايضاً؟

ـ ان الكاتب بطبيعته ينتمي الى مجتمع مدني، وهو ليس كائناً استثنائياً في المجتمع. في الماضي، كان الكاتب يلعب دوراً مهماً، وكانت هذه المجتمعات المدنية ضعيفة؛ فكان هو صوت الناس وصحافتهم، وهو النائب والسناتور وهو الزعيم العمالي. اما اليوم، فلم

يبقَ الامر كما في السابق. ان دوره اليوم يقتصر على فتح الحوار بين مختلف اللغات ووسائل الاتصال. واعتقد ان تجربة الكاتب ماريو فارغاس لوزا في البيرو آخر تجربة من نوعها... ان واجبنا، نحن كتاب اميركا اللاتينية، ان نحارب على صعيد اللغة والمخيلة والكلمات ووسائط الاتصال. وما دام المجتمع يتغير سيتغير دور الكاتب ايضاً. وإذا عرفنا ان نصف عدد سكان اميركا اللاتينية هم دون الخامسة عشرة، كان امام الكتاب احتياط جديد من القراء يجب الاهتمام به، هو الواجب الاول.

ناتالي ساروت

«اظن اننا منذ وقت نعيش حالة انتكاس... حالة تدهور مستمر...».

ناتالي ساروت

عندما نشرت ناتالي ساروت آخر كتبها عام ١٩٨٩، وتفرغت لمساعدة جان ايف تادييه في اعداد مؤلفاتها لموسوعة «لابلياد» وهي لكبار الكلاسيكيين، وكانت في التسعين من عمرها، اعتبر النقاد انها ودعت عالم التأليف. لكنها للحق عادت ووضعت، وهي في الخامسة والتسعين، كتاباً أخيراً بعنوان «هنا»؛ واعتبرت انها انجزت أجمل اعمالها.

ناتالي ساروت، الكاتبة الفرنسية ذات الأصل الروسي، اكتسبت شهرتها العالمية في الخمسينات، في اطار حركة «الرواية الجديدة» في فرنسا. لكنها فاقتهم جميعهم انتشاراً في اللغات الاخرى (٢٥ لغة بينها العربية). وهي تحسب، في الموسوعات الادبية، انها من الرواية النفسية التي بدأت مع دوستويفسكي. الا انها، هي نفسها، ترى ان الرواية الجديدة لا اسلاف لها.

اشهر كتبها النظرية في الرواية والادب كتاب «استخدام الكلام» عام ١٩٨٠، الذي وضع لنظرياتها وابداعها الادبي الاطار الكامل لعبقريتها. واذا لم يكن لها اسلاف، فإن بيتر هاندكه الالماني هو وارثها، اذ استفاد كثيراً من كتابها هذا لتحديد الكتاب الذي لخص علاقة الادب باللغة.

واذا لم تعترف باسلاف. فإن النقاد يجدون قرابة روحية بينها وبين كل من نظر الى اللغة نظرة جديدة، منذ كتاب الفيلسوف الالماني فتنغشتاين.

كتابها «عصر الشك» عام ١٩٥٦، الذي لخص رؤيتها الجديدة للبناء الروائي المعاصر كان الاساس في خلق تيار «الرواية الجديدة»، الذي سيوضحه اكثر كتاب الان روب ـ غرييه اللاحق «من اجل رواية جديدة».

عن هذه الرائدة وعن عملها الاخير هذه اللمحة الشاملة عنها ومنها:

قالت ناتالي ساروت عن كتابها الجديد، الذي استغرق ست سنوات، انه اكثر نصوصها شعرية. كما ان النص الاخير في كتابها «هنا» اجمل نصوصها. واذ تعترف بأنها لم تخلق فكرة جديدة خارج اطار عالمها الذي عرفت به منذ عام ١٩٣٩ عبر باكورتها «انحرافات»، فإن الشكل هنا، تقول، بلغ ذروة «التصفية اللغوية».

لم تعالج ساروت مسألة اللغة من باب التهكم، كما يونسكو في مسرحية «المغنية الصلعاء»؛ او من باب المأساة، كما في نصوص بيتر هاندكه الاخيرة، بل من باب علاقة الخارج بالداخل، او الظاهر بالباطن بحسب تحديدها المستوحى من اللغة الصوفية المشرقية. وهي تدرك ان اللغة المطلقة مفتاح توضيح هذه العلاقة، و «الشيفرة» لاستكناه اللغز.

تحاشت ساروت، كما كل رواد «الرواية الجديدة»، المصطلحات الكلاسيكية للرواية من حبكة وشخصيات وخاتمة. وحين انصرف الان روب - غرييه الى التركيز على المكان، او كلود سيمون الى الحالة الظاهرة للحدث، اعتمدت هي في اللغة واسطة تحرير. وقد تكون مسرحيتها «انها هناك» عام ١٩٧٨ تجسيداً حسياً لنظريتها. فالمقصود بضمير الغائب المؤنث فكرة وليس امرأة. لكن التجسيد الملتبس يجعلها حية اكثر.

يقول الرجل «الرقم واحد»:

«... هذا ما كان يجب معرفته، انها هناك. اعرف كيف اشرح لك. انني فقط أحاول أن أخفف عن نفسي. إن ثمة فكرة هناك مختبئة. اما فكرتنا نحن، الفكرة التي جاءتنا، فسدت عليها الطريق. سجنت واستسلمت دون دفاع. خنقت في صمت، في السر. لا شيء في الخارج. كان يجب ان اتدخل، ان اجبرها على الخروج، على اظهارها، على جلوها. تلك الفكرة الجميلة فكرتها التي جرؤت على الانطلاق، على الهجوم... لكي ندمرها...

«استخدام اللغة»

منذ فننغشتاين، انطلق البحث عن اللغة كذات وكأداة توصيل في آن واحد. وناتالي ساروت، التي خصصت كتاباً لهذه الغاية «استخدام اللغة»، ذهبت، ابعد من اي كاتب، في محاولة تجسيد العلاقة الملتبسة. وربما تكون، بغير قصد، تواصل رغبة السورياليين في

تحرير اللغة من «عقالها». ففي احدى عباراتها تصف «الفكرة المكبوتة» بأنها «حيوان مؤذ... يعيش ويستمر في العيش... يصعب الوصول اليها من هنا...».

تذكر ساروت ان صدمتها الاولى كانت تشيخوف الذي قد يكون هداها الى هذا الطريق، عندما، في لحظة موته، قال جملته الاخيرة بالالمانية «انني اموت». وتعلق ساروت: «في حالة النزاع يكون الانسان اقرب الى نفسه منه في اي لحظة، وتالياً الى لغته. وتشيخوف لم يعرف عنه انه «متفرنج». من هنا هذه الغرابة في تصرفه، في تلفظه بالجملة التي تفي نهايته، بلغة غير لغته».

واذا ثمة هدف لاعمال ساروت الروائية، كما المسرحية، فإنه محاولة تمزيق الاقنعة الخارجية بواسطة اللغة. وهي تشك في كونها تستطيع الوصول الى غايتها. لكن ادبها هو المسعى في عالم صار يكتنفه الالتباس اكثر فاكثر. وقد يكون كتابتها «عصر الشك» عام ١٩٥٣، دستور حركة «الرواية الجديدة»، التي عبثاً حاول الناقد ريكاردو ان يعلن جلوه حقيقتها في كتابه« حقيقة الرواية الجديدة». اذ سخرت من الروائيين في روايتها «الثمار الذهبية» التي نالت عليها جائزة الاكاديمية الفرنسية، حين اختارت بطلها روائياً في صدد رواية عنوانها هو عنوان روايتها «الثمار الذهبية».

«هنا»

صدرت روايتها الجديدة «هنا» في منشورات غاليمار في مئتي صفحة تضمنت ثلاثة نصوص وصلت بها الى ذروة التعبير عما تسميه حالة « ما قبل الوعي». وفيها، كما يقول احد النقاد، تسمع ساروت ما ليس قابلاً للسماع، كما الاميرة النائمة التي تحس بالشيء الخفي المطمور في فراشها ليؤذيها، دون ان تعرف حقيقة وجوده. وهو وصف دقيق لعمل ساروت. وان كانت تزداد، منذ وقت قصير، ابتعاداً عن اي شرح. لأن شرحها، تقول، يسطح المعنى الذي تقصده، والمشاعر التي تحاول تجسيدها. من هنا تحاشيها الحديث الى وسائل الاعلام حول الكتاب. وعندما قبلت هذا الحديث الذي أجري معها، والذي نشرته مجلة «لير» اخيراً، تحدثت عن كل شيء الا كتابها، لولا اضطرارها في نهاية الحديث ان تضع القارئ في جوه، ولو من بعد، كما في مقدمة الكتاب، حيث تقول: «انني انشر كتاباً شعرياً، يتوجه الى الحساسية. واذا شاء احد محاورتي عنه، فسيكون شرحي غير مفيد،

كما لو أن سائلاً يتوجه الى رسام او موسيقي ليقول له: «لماذا هذه اللطخة هنا، او هذه النقطة هناك؟»... انني افضل ان اترك هذه المهمة للنقاد. انها عملهم.

ومع ذلك، فإن حديثها الى المجلة الفرنسية، يكشف بعض ما يهم متتبعي ادب هذه المرأة التي، وهي على عتبة المئة، تظل تدهش القارئ.

***

☐ لماذا هذا العنوان «هنا»؟

- ان من يقرأ الكتاب سيفهم العنوان. اي شخص لا بد ان يكون مر بالمشاعر التي وصفتها. فالكتاب ليس تنظيراً تجريدياً. من منا لم يعرف شعوره وهو يبحث عن كلمة؟ انه شعور الواحد بفراغ يجب ملؤه.

☐ أيعني هذا قلق التعبير؟

- ان القلق ازاء كلمة هو كأي قلق ازاء اي رغبة في سد حاجة يومية. وقد لا تكون كلمة «قلق» هنا دقيقة. انه ليس القلق ازاء ابتكار كلمة غير متداولة، بقدر ما هو ازاء استذكار كلمة. فالكلمة التي اعنيها هي كأي كان حين يشكل جزءاً من عالمنا.

الحق انني اردت ان اجعل الكلمة كائناً انسانياً. ان كتابي هنا لأنسنة الكلمة. انه بحث عميق في علاقتنا بالكلمة. لذا استعرض هذه العلاقة بالعمق وبالعرض والطول، بسرعة وتمهل، بحسب الحاجة لايضاح الصورة. وهذا التناول قد لا يصح وصفه بالبحث، بقدر ما يصح وصفه بالرد، تماماً كما لو نتناول اياً من ابطال قصصنا. عدا هذا، فإن للكتاب غاية ابعد، تتناول قلقنا ازاء ما هو شر او خير. ومن لا يحس هذا المعنى الاخلاقي لا حاجة له الى كتابي. ان صعوبة كتابي هذا المزيج بين الجمالي والاخلاقي، بين المتعة والفائدة في الاحساس وفي التعبير. لذا، اذا كنت تمنعت في البداية عن اجراء حديث في صدد الكتاب، فلأنني لا اريد ان اشرح للقارئ ما لا يستطيع ان يستوعبه هو نفسه في قراءة الكتاب.

☐ هل استغرق وضع الكتاب زمناً طويلاً؟

- منذ أن انتهيت من كتابي السابق «انت لا تحب نفسك» عام ١٩٨٩. هذا يعني انني قضيت ست سنوات في وضعه. ولا غرابة؛ فأنا صرت اكتب النثر كما لو هو الشعر.

□ ما الذي جعلك تضعين هذا الكتاب؟

ـ ما الذي يجعل الشاعر يكتب قصيدة؟ هذا يحدث تلقائياً عندما يتحرك في الكاتب شعور معين. اما كيف ولماذا، فليس عندي الجواب الشافي.

□ لكنك تكتبين كل يوم. هذا يتطلب شجاعة وصبراً عظيمين.

ـ ليس في الامر شجاعة، بل حاجة، حاجة صعبة وشديدة التطلب. وربما في تلك الصعوبة وذلك التطلب، اجد متعتي، وايضاً ازعاجي.

□ الا تشعرين في نهاية كل كتاب انك اشبعت رغبتك؟

ـ العكس هو الصحيح. الحق انني اشرع في التفكير في كتاب آخر قبل ان انتهي من الكتاب الذي بين يدي. ربما لأن عندي، هو مرحلة في الطريق الطويلة التي لا تبدو بلا نهاية.

□ عندما بدأت الكتابة، فإن موضوعك كان نفسك؟

ـ هذا صحيح، اذا المقصود كتابي الاول «انحرافات» الذي بدأته عام ١٩٣٢.

□ ويبدو انك تأثرت بثلاثة كتب اساسية بحسب تصريحك آنذاك: «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، و «عويس» لجويس، و «السيدة دالوي» لفرجينيا وولف. فهل هذا صحيح؟

ـ بل يمكن اضافة اعمال عديدة اخرى من روائع الادب المعاصر.

□ لكن من الواضح ان مفهوم الشخصية لم يدخل في مفهومك الفني للرواية.

ـ هذا صحيح. وربما يجب ان اقرأ لك نصاً لي عنوانه «عصر الشك»، لكي تفهم لماذا الشخصية الروائية ما عادت تدخل في اهتمامي.

□ هذا يذكرني باستحسان عام لموهبتك في القراءة بصوت عالٍ. اهذا يسعدك؟

ـ نعم، لأن نصوصي خطابية.

□ انت كتبت للاذاعة ثم للمسرح. ويبدو ان المسرح ناسبك جداً، كما لو العودة الى باكورتك «انحرافات»؟

ـ للتدليل على صحة هذه الملاحظة احيلك الى نص «القفاز المقلوب».

☐ تعاملت مع عدد من الممثلين والمخرجين بدءاً من جان ـ لوي بارو، وصولاً الى جاك لاسال الذي قدم لك قبل سنتين مسرحية «صمت». فما الذي استخلصته من هذا التعامل؟

ـ انه التعامل نفسه الذي كان لي مع الناشرين: «تناوب بين الفهم وسوء الفهم».

فمثلاً لم استطع ان انشر «انحرافات» الا بعد سبع سنوات من الانتظار؛ كما ان روايتي «صورة مجهول» رفضتها دار النشر غاليمار على الرغم من المقدمة التي كتبها سارتر للرواية. لكن بصيرة الناشر روبير مارتان استشفت فيها ما يستحق النشر عام ١٩٤٨.

☐ ألا تجدين في مقدمة سارتر لروايتك تلك ان استخدامه صفة «الرواية المضادة»، وهو اول من استخدمها، لا تنطبق على روايتك؟

ـ هذا التفصيل ليس مهماً. ما كان مهماً آنذاك هو اهتمام سارتر نفسه بالرواية.

☐ ما كانت بالفعل حركة «الرواية الجديدة» امجرد تقاطع مصالح؟

ـ اذا المقصود بالمصالح شحذ اهتمام النقاد بالروائيين الجدد الذين يطالبون بحرية الشكل الروائي، فهذا امر تحقق فعلاً. وما سوى ذلك لا يربط اياً من «الروائيين الجدد» بعضهم ببعض. بل الاصح القول ان الاختلاف، بين نصوص الان روب ـ غرييه وكلود سيمون وميشال بونور وانا، هو الظاهرة البارزة.

☐ هل كانت كتبك النقدية التي رافقت نصوصك الابداعية ضرورية لشرح نصوصك؟

ـ أبداً. لكن، كما كل جديد، ما كان يمكن الاتكال على النقد الذي تعوّد اسلوباً معيناً في مقاربة هذا الشكل. لذا كان على المبدعين انفسهم ان يقوموا بمهمة الدفاع عن الشكل الجديد لمنح النقاد المفاتيح اللازمة لمقاربة هذا الشكل الجديد وايصاله إلى القارئ.

☐ لكن الا تعتقدين ان تشريحك النقدي لم يكن يلقى لدى القارئ الاستجابة الصحيحة؟

ـ لا افهم ما تعني بالاستجابة الصحيحة، لأن لكل قارئ حقه في فهم النص تبعاً

لرؤيته سواء أوافقت هذه الرؤية ما يراه المؤلف أم لم توافق. اما عني، فأنا لا اشرح سوى ما اراه موجوداً في النص. ولا افكر ابداً في القارئ الذي اجهله اصلاً.

□ ألا تتلقين رسائل من القراء؟

- نادراً. لست من المؤلفين الذين يجتذبون رسائل القراء.

□ في محاضراتك، رسمت للطلاب في العالم صفات تختص بكل شعب: فالالمان متحفظون ازاء الجديد، واليابانيون يتركون لاساتذتهم مهمة وضع الاسئلة. فماذا عن الاميركيين؟

- الاميركيون يعرفون القليل عن الادب الكلاسيكي. لكنهم يتابعون كل جديد. هم غير معقدين. لكن، للحق، ان الذين فاجأوني بالاستيعاب الجيد للجديد هم الهنود.

□ لماذا كل محاضراتك عن الادب كانت خارج فرنسا؟

- ربما لأن بي فضول للاتصال بالخارج. ان نصوصي مترجمة الى ٢٥ لغة؛ لذا احب فتح حوار مع قرائي الاجانب.

□ هل انت مستعدة للجواب عن كل الاسئلة؟

- بالطبع. لكن استعدادي الاكثر للقراء الذين ينفعلون بنصوصي. وانا اليوم لا احاضر، بل اقتصر على الاجابة عن الأسئلة. في الاقل اكون متأكدة ان كلامي موضوع اهتمام المسائل، حين المحاضرة تفترض سائلاً قد لا يكون موجوداً.

جعل اللامرئي مرئياً

□ احياناً تشيرين الى رسامين لشرح عملك، فما هي العلاقة؟

- انا استخدمت لوحات بول كلي لتزيين غلافات كتبي التي ظهرت في السلسلة الشعبية «كتاب الجيب». واعجابي بهذا الرسام يعود الى التقارب بين حساسياتنا. كان يقول: «ان الفن لا يقوم على ابراز ما هو مرئي، بل على جعل اللامرئي مرئياً». لذلك هو اتخذ الشكل لجعل اللامرئي مرئياً. وهذا ما افعله، بخلاف الروائيين التجريديين.

□ ابديت اعجابك ببيكاسو الذي استطاع ان يظهر على مساحة واحدة الوجه والجانب.

ـ هذا صحيح. كان الاعتقاد السائد ان الكتابة لا تستطيع، كما الرسم، ان تظهر كل الجوانب في لحظة واحدة. انا غيرت هذا الاعتقاد. ففي «مارتيرو» كتبت اربعة مشاهد حول الموضوع عينه، لكن باختلاف واضح حول جملة ثابتة.

□ وفي كتابك «بلانيتاريوم» ايضاً...

ـ ظنوا انني حاولت رسم شخصيات. وهذا خطأ، لأنني حاولت ان اظهر كيف ترسم الشخصيات بأعين الآخرين؛ لكن، وراء ذلك، خلفية واحدة، انا، ككاتبة، اراها، ولا أحد يراها سواي، مع أنها موجودة في عمق الكل.

□ بهذا يشعر القارئ، لدى قراءة نصوصك، بانه يرى نفسه.

ـ هذا ما اتمناه: ان يلتفت القارئ في النهاية ويقول في نفسه «هكذا اشعر انا تماماً».

□ لكن لا احد له القدرة على هذا المستوى من «الوعي الما قبل».

ـ لا، لا احد. لكن اذا ثمة متقاربات، فهي تختلف باختلاف الحساسيات. ان التيارات الداخلية ليست في متناول ارادتنا؛ لهذا، لا اعجب ان ارى بعض القراء يعتبرون نصوصي حروفاً ميتة، وانا اقبل هذا.

□ تجهدين لاظهار واقع ليس واقعياً؟

ـ بل انه الواقع غير المكتشف، او الذي لم يلاحظه احد. انه موجود، لكنه في طبقات عميقة في الداخل. انه ليس في اللاوعي، لكنه قابل لأن يصير وعياً.

□ يبدو هذا واضحاً في لحظات الصراع في كتبك.

ـ ليس فقط في لحظات الصراع، لأننا نحس به في كل اللحظات، ولو بتفاوت في الاحساس. انه لا يستطيع ان يتوقف، فهو ليس الحياة التي نعيشها يوماً فيوماً، بل هو اعمق من ذلك. انه نوع من العمل الدرامي الذي يوجد في اي لحظة من الحياة اليومية.

ثمة مسرحية لي بنيتها على كلمة. يقول احدهم لصديقه: «هكذا، تماماً»ان المسرحية كلها مبنية على مفعول كلمة «هكذا، تماماً» وأثرها. وفي هذه الجملة يمكن الشرح

والتوضيح للعلاقة بين الصديقين. واهمية ما ركزت عليه ان هذه الكلمة بالذات تقال عادة لكي لا تعني شيئاً. لكننا متى توخينا ما تعني تصبح تعني الكثير. ربما لأن هذه الجملة مكتوبة تختلف عنها محكية. وهذا ما يقودنا الى تمييز الاختلاف بين الادب والحياة.

اختلاف القارئ

□ لدى قراءتنا كتبك، «لو بلانيتاريوم» مثلاً، لا نستطيع ان نتحاشى الشعور بالذنب.

- لماذا؟

□ ربما لأننا نتوحد ببعض المواقف، مثل موقف البطلين الشابين من عمتهما، عندما حاولا ان يستأثرا ببيتها.

- قد يكون ذلك، لأن القراءة توقفت عند المظهر الخارجي للحدث. أنا اتعمد دوماً ان اظهر كون الحدث الخارجي ليس هو الحدث الحقيقي. لأن المهم ما هو خلف ذلك. ان الحدث عندي ليس سوى عذر؛ انه خداع بصري. وكنت جعلت عنوان الرواية، «لو بلانيتاريوم» لهذا السبب؛ تماماً كما هذه القبة الفلكية الاصطناعية التي توصي بالافلاك الكونية. لكن القارئ يتوقف عادة عند الحدث. وهو تعود ألا يرى سوى الشخصية. اي انه، كما أراه، لا يفهم إلا مبرِّر الدخول في الاعماق. مشكلة القارئ المعاصر انه لا يزال يقرأ الرواية كما كانت تقرأ قبل قرن. وإذا كان دوستويفسكي يضطر الى رسم الشخصيات والامكنة، فلأن قارئ تلك الحقبة ما كان في استطاعته ان يفهم الافكار الا بالمحسوس الواقعي. لكنني افترض ان القارئ المعاصر، بعد كل التجارب التي مرت به، صار يستطيع ان يجاوز ذلك.

□ على هذا لا يوجد سوى القليل من القراء الجيدين؟

- انهم نادرون حقاً؛ وهذا طبيعي. ففي روايتي «صورة مجهول»، مثلاً، حاولت ان انطلق من عقدة رواية بلزاك الشهيرة «اوجيني غرانديه» التي تحكي عن علاقة بين الاب البخيل وابنته، في رؤية معاصرة. لكن الامر لم يفهم على هذا النحو دائماً.

□ وربما ازعجك أكثر ان توصف روايتك ببساطة بأنها «صورة بخيل»؟

- بالضبط. وهذا الكلام قيل في الولايات المتحدة الاميركية: «ضجرنا من الكلام عن البخل الفرنسي».

□ في مسرحيتك «الصمت» تتعمدين الغاء الفارق الجنسي بين الرجل والمرأة؟

- لا. لم يكن هذا هو القصد. كتبت هذه الحوارية اصلاً للاذاعة. وفي الاذاعة، على الرغم من عدم وجود اسماء علم، فإن اختلاف الصوت. كان يحدد هوية صاحب الكلام. وعندما شاء جاك لاسال تقديمها على خشبة المسرح ظل الاختلاف واضحاً. لكن عندما اصدرتها في كتاب بدا الفارق ملموساً، خاصة في غياب اسماء العلم. ولم اكن اتقصد في البداية طمس هذا الفارق، لكنني وجدت الامر يناسب بعض اهدافي الفنية، فلم اعدل في هذا النص الاذاعي.

□ اهذا يعني انك ضد الخصوصية الانثوية؟

- ان هذا التخصيص هو انتحار للمرأة. فالمرأة حتى الآن تكاد مساهماتها في غالب الميادين تكون مساهمة ثانوية. لذلك ليس الفصل بين الجنسين في مصلحتها. وإلا علينا، نحن النساء، ان نحرم من قراءة شكسبير او بودلير او بلزاك.

□ يذكر البعض انك، في مؤتمر في اسوج، سئلت عن وجه التشابه بين مرغريت دوراس ومرغريت يورسنار.

- وكان جوابي ان وجه التشابه الوحيد هو في اسم مرغريت. وهذا صحيح؛ ثم لا تشابه على الاطلاق.

□ هل ترين ان الكتابة يجب ان تكون بلا جنس؟

- نعم. والا لن يعود هناك قارئات. عدا ذلك، عندما اقرأ «دعوة الى الرحيل»، ازعم بالتأكيد انني احس بها، كما يحسها الرجل.

□ في مذكراتك «طفولة»، تروين كيف ان المساواة كانت قائمة بين الرجال والنساء.

- نعم. في الوسط حيث كنت اعيش، لم اشعر مرة أن لا احد يسمع رأيي لأنه رأي امرأة. وهذا لا يمنع ان الامر هو نفسه في كل الاوساط حتى يومنا.

□ وهل تجدين أن الامر يستحق الكفاح لأجله، اعني المساواة بين الرجال والنساء؟

- بالطبع. فالمرأة اليوم، على الرغم من جهودها الكبيرة في مختلف الميادين، فإنها لا تستطيع ان تحصل على المناصب او الرواتب التي تستحق، خاصة في الشركات.

❑ هل شعرت مرة بالفشل وانت كاتبة؟

- ابداً. وانني سعيدة بهذا. واليوم اشعر بحيوية كما لو انني في ذروة نشاطي، بل اعتقد بأن آخر نصوص كتابي الجديد «هنا» هو افضل ما كتبت.

❑ هذا اذن ثمرة جهد واثق؟

- بالطبع. فالفكرة التي تصلح للمعالجة لا تصبح مهمة الا عبر تطويرها. قد يحدث ان اكتب طوال قبل الظهر ثم امزق ظهراً كل ما كنت كتبته. وهذا يحدث لي غالباً. وفجأة تحصل المعجزة وتكر السبحة كما اشاء. انني استمتع بالكتابة، ولولا ذلك لما كتبت. وعندما اكتب، لا يعود يعنيني سوى ما اكتب. لا اعود التفت الى شيء خارج الصفحة التي امامي، والفكرة التي تتلبسني، والشكل الذي يتبلور. اصبح بكليتي في داخل هذه اللعبة، حتى لا اعود افكر في نفسي. وهذا يستمر طوال فصل الكتابة. فاذا بلغت قواي حد الخور يكون الفصل انتهى.

❑ في «طفولة» تذكرين متعتك في التفتيش عن الكلمات!

- نعم. بدأ هذا منذ فروض الانشاء في المدرسة. كنت مغرمة بتقليد اناقة الجملة لدى اشهر كتاب العصر. وهذا لم يبق رأيي بعدئذ. واعتقد انني، في كتابي «بين الحياة والموت»، شرحت باسهاب خطر الجملة العظيمة الجمال. صار للجمال معنى آخر.

❑ من الطريف انك وضعت كتابك «طفولة» وانت في الثالثة والثمانين. هل ساعدتك المخيلة على استعادة الزمن؟

- حاولت ان احيي الاشياء التي اتذكرها باجمل شكل. لكن مع رقابة ذاتية قاسية لئلا اشطح بعيداً عن الواقع.

❑ وهل الرقابة اوقفتك عن متابعة مذكراتك في سن الثانية عشرة؟

- الحق اننا في الثانية عشرة نصبح واعين، ولا تعود المشاعر مبهمة كما قبل ذلك. ولأنني لم اشأ ان اكتب سيرة حياتي، بل سيرة طفولتي، اكتفيت بهذا القدر.

❑ هل كبرت مع الشعور بأنك منسجمة مع محيطك او ضده؟

- لا هذا ولا ذاك. لا اذكر انني كنت ضده او كنت معه. في طفولتي كان تأثير والدي

مساوياً لتأثير والدتي. وفي المدارس التي كنت انتقل اليها، احتفظ دائماً بذكرى ودية للمعلمات.

الكتاب الواحد!

☐ هل تعتقدين بأن كل كتبك ليست في الحقيقة سوى كتاب واحد لم تكتمل فصوله بعد؟

- ربما. لأنني اشعر بأنني عبر كتبي ابني بيتاً. واني اريده كبيراً حقاً.

☐ تقولين: «انني متشبثة بما اقدر على القيام به» فماذا تعنين؟

- الحق انني لم افعل شيئاً لا اقدر على فعله. وهذا ما كان يحثني على ايجاد الوسائل للقيام بذلك. لأنني، في الحق، لم اهدف الى جمهور بقدر ما كنت اهدف الى امتحان قدراتي الذاتية.

☐ في روايتك «الثمار الذهبية»، وفي روايات اخرى ايضاً، تحاولين صورة عن عملك وشرحه نقدياً...

- لا. في رواية «الثمار الذهبية» حاولت تصوير عمل احد الروائيين ممن اعرف.

فالكتاب لم يكن عني، بل قد يكون ما حاولت تصويره مشتركاً لدى العديد من الكتاب.

☐ اصحيح انك عندما تكونين في خضم العمل على كتاب، تستطيعين التحدث الى اي كان عنه؟

- قد افعل احياناً؛ فاتحدث عنه الى احدى بناتي او زوجي، ربما لأن حساسياتنا متقاربة.

☐ بدأت حياتك محامية فهل اعجبك الامر؟

- منذ اول مرافعة بدوت انني ناجحة. لكن الامر جعلني اعي الفارق بين الكتابة والمشافهة، بين الادب والمحاماة. وتخرجت بنجاح. الا انني شعرت بنفسي في غير المجال الذي احبه. ربما لأنني لم اكن موهوبة لهذا النوع من العمل.

□ ابديت مراراً رغبتك في العيش في انكلترا، فلماذا؟

ـ نعم. احببت كثيراً انكلترا. وكنت أزمع على البقاء في اوكسفورد؛ لكن والدي لم يسمح لي. واذكر ان السنة التي قضيتها في اوكسفورد كانت ممتعة لي حقاً، خاصة في مجال سباق الزوارق، وكنت فزت ببعض الجوائز. ان الحياة الطالبية في اوكسفورد كانت اكثر متعة مما كانت الحياة الطالبية في السوربون.

□ اما تحنين الى روسيا؟

ـ عشت القليل من حياتي في روسيا، ستّ سنوات أو سبعاً من طفولتي. لكنني اتقن الروسية كما الفرنسية. وكذلك اتقن الانكليزية والالمانية. وبي غصة لعدم تعلمي الايطالية.

□ تقيمين قرب «متحف الفن المعاصر»، فهل تزورينه؟

ـ كنت افعل ذلك بانتظام في السابق. اما اليوم، فنادراً افعل، لانني تعبة. لكنني احب ان ارى اعمال شاغال.

□ وماذا عن السينما؟

ـ لا ازال اتردد الى دور السينما. آخر الافلام التي أعجبتني «شموسك خادعة» للمخرج ميخالوف، وايضاً الفيلم الصيني «زوجات ومحظيات».

□ والموسيقى؟

ـ كنت مدمنة حفلات موسيقى، خاصة التي كانوا يقدمون فيها شوبان. احببت شوبان وقت ما كان مسموحاً سماعه. واحببت ايضاً موزارت وشتوكهاوزن، وسترافنسكي طبعاً، وغيرهم.

□ منذ ساعات وانت تتحدثين عن كل شيء، الا عن كتابك الصادر حديثاً «هنا».

ـ انه يروي ما يحدث «هنا» في ظرف ما. لم استخدم ضمير المتكلم «انا»، ولا ضمير الجماعة «نحن» في هذا الكتاب. ان هذين الضميرين لا يخطران في بالنا عندما يكون الحديث عن الاعماق. وفي المساحة الواسعة من الاعماق التي يدور الكتاب حولها، تتوالى

الاحداث استمراراً. ثمة احداث تعبر هنا، فنياً، في هذه المساحة الذهنية التي ليس فيها «أنا» او «نحن».

☐ قلت في بداية هذا الحديث ان آخر نصوص كتاب «هنا» هو ربما اجمل ما كتبت في حياتك؛ فلماذا؟

ـ لست ادري. قد اكون مخطئة. انه تعبير جار لا استطيع تأكيده. بعض النصوص تبدو لأول وهلة ناجحة جداً، وقد اكون مخدوعة بذلك.

لا ادري كيف يمكنني شرح ما جاء في هذا الكتاب الاخير. لكن الذي قرأ محاضراتي عن الرواية، او كتابي «القفاز المقلوب» عن مغامرتي المسرحية، يستطيع ان يكون في اطار ما اريد ان اشرح، دون ان اكون مضطرة الى الشرح. واذا وجب ان اذكر مرجعاً مفيداً للدخول الى عالمي، الذي ليس كتابي الاخير خروجاً عليه، فإنني اذكر الفيلم الوثائقي الذي اخرجه عني ريجي، وهو موجود في كل المكتبات السينمائية والمكتبات العامة الكبرى. ان شرحي الحقيقي لكتبي هو كتبي نفسها واسلوبي فيها.

حياة ووداع عصر

ولدت ناتالي ساروت في ١٨ تموز من عام ١٩٠٠ في ايفانوف ـ فزونسنك قرب موسكو، باسم ناتاشا تشرنياك. واستقرت في باريس مع والدها منذ طلاقه والدتها عام عام ١٩٠٩. ودرست في السوربون ثم في اوكسفورد ثم في برلين؛ وتخرجت محامية عام ١٩٢٢. وفي السوربون التقت ريمون ساروت الذي ستتزوجه وتحمل اسمه وتلد له ثلاث بنات.

وبعد مخاض عسير طوال سبع سنوات، خرجت باكورتها الادبية في كتاب «انحرافات» عام ١٩٣٩. ومذاك توالت اعمالها الروائية والنقدية.

قبل صدور كتابها الأخير ودفاعاً عن حيويتها الدائمة، قالت إنها لن تودع العالم قبل ان يودعه القرن العشرون، باعتبار انهما ولدا معاً.

كادت تحقق هذا الوعد.

اناتولي ريباكوف

«استطيع ان أتكلم كما لو انني ستالين»

ريباكوف

حظي اناتولي ريباكوف، الروائي الروسي، بالشهرة العالمية لتمثيله تيار «الادب المنشق»، اكثر مما حظي بذلك لعبقريته الروائية، ربما لأن روايته «اولاد أربات»، التي موضوعها الستالينية، خرجت إلى الواجهة العالمية قبل غيرها من روايات زملائه من الادباء المنشقين الذين منعت رواياتهم من النشر، على الرغم من مواهبهم الأكيدة، باعتبارها لا تتناسب والتوجه الرسمي.

والحق ان ادب هؤلاء المنشقين ينتمي الى الواقعية التي كانت اختفت في اوروبا. لكنها الواقعية التي تنقض الواقعية الاشتراكية. واهميتها للعالم اقرب إلى الاهمية التاريخية منها إلى الأهمية الادبية. لكنها مع ذلك تمثل تياراً شغل ولا يزال يشغل القارئ العالمي منذ انهيار الشيوعية الاوروبية، من باب الفضول ازاء النظام الشيوعي.

ان حديث ريباكوف عن نفسه، عبر روايته «اولاد أربات»، يختصر الحديث عن تيار الثورة الثقافية في بلدان الاتحاد السوفياتي واوروبا الشرقية.

أهمية الرواية انها الادق عن حياة ستالين وحكمه؛ إنها صورة مأساوية للديكتاتورية الستالينية كتبها ريباكوف، بكل آلامه ومعايشته لآلام الناس ذلك الحين.

بطلها ساشا بانكراتوف وهو طالب شاب اختفى عام ١٩٣٤، وكان مناضلاً شيوعياً متحمساً. وعبثاً حاول عمه ان يعرف السبب. وكان عمه، آنذاك، يدير اضخم ورشة صناعية في العالم في مدينة ماغمنيتو غورسك التي بنيت كلها من الفولاذ. وعندما تلطف احد المسؤولين بالجواب، جاء بصيغة بيت شعر لبوشكين: «الضباب الذي يخفي معالم الاشياء».

وهذا الضباب، في الرواية، رمز يلخص واقع الاتحاد السوفياتي آنذاك، بحسب ريباكوف.

وكان المؤلف، مثل بطله ساشا، اعتقل هو في تاريخ مشابه ولم يعرف السبب. ومثل بطله، سنكتشف انه اعتقل خطأ. وكان ريباكوف ناضل في صفوف الجيش الاحمر، قبل اعتقاله في فترة (١٩٣٤ ـ ١٩٣٧). ثم مارس بعض المهن ومنها سائق شاحنة ومدرب للرقص قبل ان ينصرف الى الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية، ويخرج بروايته الاولى في عام ١٩٥٠ لينال عليها جائزة ستالين للادب. وعندما حاول ان ينشر روايته هذه «اولاد اربات» عام ١٩٥٦ ايام خروتشوف، رفضت. ذلك ان خروتشوف، الذي باشر هدم الستالينية بعد وفاة ستالين كان يعتبر ان انحراف ستالين لم يبدأ الا عام ١٩٣٧، والرواية تتناول انحرافه منذ عام ١٩٣٤.

والروائي اناتولي ريباكوف الذي افتتح عهد البريسترويكا الثقافية، يعيش اليوم في قصره الخاص في مدينة الكتاب. وعندما قصده اليها مندوب مجلة «لونوفيل اوبسرفاتور» الفرنسية جان ـ بول ماري، وجده في مكتبه المحاط بصور ستالين من كل جهة، وهو يضع اللمسات الاخيرة على رواية جديدة بعنوان «١٩٣٥ والاعوام اللاحقة»، وهي تتمة لرواية «اولاد اربات» التي استوحى عنوانها من شارع اربات، وهو شارع رئيسي في موسكو اشتهر منذ العهد القيصري بانه شارع المثقفين. وفيه نشأ صاحب الرواية، فجعله الاشهر في العالم خلال احاديثه عنه في الداخل وفي الخارج ايضاً، وخاصة ابان زيارته للولايات المتحدة الاميركية، حيث رفض دعوة الرئيس ريغان الى العشاء.

***

هنا الحديث الى المندوب الفرنسي، ومقطع من الرواية عن النص الفرنسي:

□ تقول: «استطيع ان اتكلم لو انني ستالين»!

ـ طبعاً. الم يقل فلوبير «انني انا مدام بوفاري». لهذا اقول لك: «ستالين هو انا» ـ يضحك ـ ان موهبة الكاتب في مقدرته ان يتحول الى شخصية من شخصيات كتابه. ومنذ بداية حياتي كاتباً، قررت ان اكتب صورة عن ستالين. وطال وقتي في التحضير لذلك. لم اترك صحيفة او مجلة فيها اخبار عن ستالين الا رتبتها في ارشيفي؛ كما رتبت وكل

الاضبارات، ووثائق الحزب الشيوعي لتلك الفترة، والبيانات الصادرة عن المؤتمرات، وطبعاً كل محاضر المحاكمات ايام ستالين. ثم اخذت استعين بشهادات الاحياء الذين قاربوا ستالين، وايضاً كل الذين كان لهم معه قضية؛ وتالياً كل الشهادات الممكنة على شخصيته. هذا من حيث الاعداد الخارجي للرواية. اما الداخلي، فان حياتي الشخصية قلب الموضوع، لأنني عشت تلك الحقبة بكل وقائعها. اذ ولدت عام ١٩١١. وكان لي من العمر عشر عندما انفجرت الحرب الاهلية الروسية. وحين اغتيل كيروف في لينينغراد كان عمري ٢٣ سنة. واذكر كل شيء، كل شيء. لانني رأيت كل شيء. فليست روايتي ثمرة عمل تاريخي بل شهادة حية عشتها شخصياً.

☐ حسناً حدثنا يا ستالين...

- (يضحك). عندما اقول إنني استطيع ان اتكلم مثل ستالين، فهذا لا يعني انني احسن تقليد لهجته الجيورجية. لا. لكن استطيع ان احاكيه في منطقه واقلده في تفكيره. فلو حكيت كستالين، عن الطقس، حتماً ساستخدم صيغة المتكلم، وفي مونولوغ لا يتوقف. ولو أن أحداً ممن سمعوه، سمعني اتحدث، فسوف يصيح «تماماً! هذا هو ستالين».

☐ ماذا كان يقول عن الطقس مثلاً؟ هل كان يدين الشمس او المطر؟

- يتوقف حكمه على الشيء تبعاً للظرف، ولعقلية المستمعين اليه تلك اللحظة. فلو كان يريد ان يحكم عليك بالموت يخاطبك على هذا النحو: «كم يكون جميلاً موافاة الموت عند الفجر. ان الاجيال المقبلة ستتذكر تلك الميتة البطولية».

اما اذا كان يرغب اليك ان تقتل له شخصاً ما، فيخاطبك على هذا النحو:

«يجب ألا تفعل هذا كسارق او كقاطع طريق في الظلام، بل افعله في وضح النهار».

وستالين يعرف دوماً من يخاطب، والطريقة الملائمة. والمسألة ليست كلام ستالين بل تأثير كلام ستالين في الآخرين. مثلاً اذا صرح يوماً: «عندما تشرق الشمس فالطقس يكون جيداً»، وجدت فجأة مئات الفلاسفة والاساتذة الجامعيين يشرحون المغزى العميق لهذا الكلام. بل ان احدهم سوف يكتب على هذا النحو: «ان الرفيق ستالين قال إن الشمس اذا اشرقت انبعث الدفء. فماذا يعني هذا؟ على الصعيد الفيزيائي يكون التفسير واضحاً ان الشمس بارسالها اشعة الى الارض تجعل الجو دافئاً عن طريق ارتفاع حرارة الهواء. اما

على الصعيد الفلسفي، فإن هذا القول يعني تأكيد العلاقة المباشرة بين الشمس كجرم سماوي والحرارة كمادة اثيرية. اما على الصعيد التاريخي...». أرأيت كيف كان صدى كلامه؟

☐ اهو الخوف من السلطة؟

ـ نعم. ان مشاكل مجتمعنا تكمن في هذا الامر. ولذلك، فقدنا الملايين من الناس. والخسارة الكبرى ليست في الارواح بقدر ما هي في الاخلاق، حيث لا يعود للانسان كرامة من الخوف. ان اجيالاً متعاقبة تكيفت مع هذا الوضع. لذا كان سهلاً التخلص من ملايين الابرياء، وما من شاهد على ذلك لأن الشهود كانوا يفضلون الصمت على «الاستشهاد». وهم بهذا يقتلون في انفسهم كل رحمة او شفقة. وهذا يعني فقدان انسانيتهم. ان رجلاً واحداً يفكر عن الجميع، والجميع يكفون عن التفكير. او ان رجلاً يقرر عن الجميع والجميع فقدوا كل حق في القرار.

فاذا كان ثمة شخص واحد يفكر عن مجتمع باكمله، فهذا يعني انه لم يبق هناك مجتمع. لهذا نحن اليوم متخلفون على الصعيد العلمي والتقني والتنظيم الاجتماعي. واذا استمر هذا التخلف، اصبحنا في عداد المجتمعات المتخلفة في وقت قريب. فليست المشكلة مشكلة فرد اسمه ستالين، وانما مشكلة الارث الستاليني. نحن نعرف ان ماركس يلخص الاقتصاد بأنه العنصر الحاسم في كل مجتمع. واقول إن علينا ان نغير الحياة الفكرية للشعب، ونشجع المبادرة وحس الشراكة. وبهذا فقط نستطيع تطوير اقتصادنا.

☐ ان من يسمعك يظنك تلغي ماركس وانغلز، بل ترميهما في سلة المهملات؟

ـ ابداً. ان ماركس وانغلز يقولان ايضاً إن ثمة ظروفاً تتطلب ألا تكون القاعدة هي الاساس بل العكس (يضحك بخبث). الا يعني هذا ان ماركس ترك لنا الباب مفتوحاً.

☐ في روايتك مقاطع لا تصدق، خاصة حين تذكر ان ستالين بكى وهو يشاهد فيلم شارلي شابلن «اضواء المدينة»!

ـ انه المقطع الذي يتضمن رواية داخل الرواية. وشئت ان اذهب الى اقصى حد في منطق ستالين. انظر: (واشار الى المكتبة خلف ظهره) ان آلاف الرسائل وصلتني خلال هذين العامين من قراء روايتي؛ والكل يسأل: «كيف علمت بهذا الامر ولم يكن احد يعرفه

سواي؟». الى ما هنالك من اسئلة حول وقائع كنت اتخيلها لمعرفتي بأساليب ستالين، فاذا هي وقائع حقيقية. (ينهض ويعود برسالة يفتحها) ويقول: انظر: هذه رسالة اليّ من شخص كان المدعي العام، وفيها تفاصيل محاكمة انا تخيلتها. فاذا بالتفاصيل تتماثل مع الرواية المتخيلة. ويقول كاتبها، وهو اليوم في الرابعة والثمانين، ان حملاً ازيح عن كاهله قبل ملاقاة ربه. هكذا؛ واضافة الى الوقائع الحقيقية، فإن كل ما نسجته في خيالي في هذه الرواية طبقاً لمنطق ستالين، كان حقيقياً. وسوف انشر قريباً كل هذه الرسائل باسماء موقعيها.

ان للروائي مصدرين مهمين: الذاكرة والمخيلة. والذاكرة الافعل ذاكرة القلب. وعلى الكاتب ان يتذكر كل شيء وكل حياته. ولا يعني هذا ان يحتفظ في ذاكرته بكل ما يمربه.

وانما عنيت تلك اللحظات التي لا تنسى والتي فجأة تنفجر في وعيه دون استدعاء في الوقت المناسب. اما المخيلة، فهي شيء مختلف. ان مئة شكسبير مع مئة الكسندر دوماس مع مئتي تولستوي لا يستطيعون ان يخلقوا اكثر مما في الحياة. فالذاكرة والمخيلة اذن سلاح الكاتب. وستالين كان في استطاعته ان يشاهد افلام شارلي شابلن عشرات المرات. وانا ايضاً احب السينما، إذ كتبت عدداً من السيناريوات، واحب شابلن، واقدر ان اظل اشاهد افلامه الى ما لا نهاية. كما افهم كيف يستطيع شابلن ان يؤثر في ستالين، لأنني اعرف ستالين واعرف شابلن.

□ وهل ستالين بكى حقاً؟

- هذا صار مؤكداً. ان ستالين كان يبكي عندما يشاهد شابلن.

□ نعرف انك كتبت رواية «اولاد اربات» عام ١٩٦٦، اي انتظرت عشرين عاماً لتنشرها. وعندما جلست للكتابة لاول مرة هل كنت تدري الصعوبات؟

- عندما يجلس الكاتب ليكتب فيجب ألا يكون الدافع سوى هاجس واحد: الكتابة. هذا هو شعاري. اما الباقي... (وهنا يخرج من درج مكتبه كراساً لونه ازرق باهت) انظر انه عدد من مجلة «نوفي مير» اكبر مجلة ادبية في الاتحاد السوفياتي وهذا العدد من العام١٩٦٦، وفيه اعلان لنشر فصل من روايتي «اولاد اربات» في عدد تال. ولم يصدر اي شيء لي في العدد التالي، ولا في اي عدد لاحق من المجلة. وكان عليّ حقاً ان انتظر

عشرين عاماً. لكن تصور اي نجاح: لقد بيع خلال هاتين السنتين مليونان ونصف مليون نسخة؛ وفي السنة التالية رقم المبيع حتماً الى ثلاثة ملايين ونصف مليون.

□ لكن كيف رفضت روايتك ولم تثبط همتك، بل ترى الرفض حافزاً اكبر لاستمرارك في الكتابة. وهل السبب هو ستالين بالذات؟

- اعتقد ان شخص ستالين كان مشجعي الاكبر على الكتابة (يضحك). وهذا لا يعني ان ثمة اجماعاً ضد ستالين. فالمقالات النقدية التي تهاجم كتابي كثيرة. وهذا يعني ان للستالينية اليوم انصارها ايضاً؛ لكني لا اسمع حقاً الا الثناء والمديح.

□ بدأت الكتابة متأخراً؟

- نعم .كان عمري ٣٧ سنة عندما نشرت اول كتبي. وكتابي هذا هو الاهم لانه شهادة حياة على شارع «اربات»، وهو شارع رئيسي في موسكو، حيث ولدت في بيت مجاور لبيت بوشكين.

□ كان ذلك زمن الترامواي؟

- نعم (يتنهد). والشطر الاكبر من حياتي في ذلك الشارع. تركته فقط مدة ١٣ سنة، عندما اوقفت عام ١٩٣٣، تماماً كما حدث لساشا بانكراتوف، بطل روايتي.

□ اذن ساشا بانكراتوف» هو انت؟

- هو احسن مني (يضحك).

□ من اية ناحية؟

- من كل النواح. انا كنت افكر اكثر منه في النساء.

□ لكنك ذكرت انه كان يفكر ايضاً.

- نعم. انا كنت افكر اكثر. عدا ذلك، هو اوقف عام ١٩٢٤. اما انا، فأوقفت عام ١٩٣٣.

□ لكن الحكم عليه، بالنفي الى سيبيريا لثلاث سنوات، يشبه الحكم عليك تماماً. واعتقد ان الذي اوقف هو انت. الم يأتوا للقبض عليه على مرأى من والدته، والدتك؟

ـ صحيح، انها والدتي... احببتها كثيراً، ووصفتها بدقة في روايتي، حين لم اهتم كثيراً بوصف والدي بالطريقة نفسها.

ولو كنت اكذب، وإن بكلمة، لما عاد القارئ يصدقني. كان يجب ان اكون صادقاً جداً وفي كل كلمة. لذلك كان عليّ ان اكون قاسياً في وصفي لحقيقة مشاعري تجاه والدي. وهو رجل شريف، وطبعه صعب. ولم ازد او انقص في وصفي له.

□ تخبرنا الرواية ان بطلك ساشا بانكراتوف لم يكن يعرف سبب اعتقاله. فهل كنت انت تدري؟

ـ اسمع هذه النكتة التي انتشرت منذ بعض الوقت: دخل رجل جديد الى الزنزانة؛ فسأله رفاقه: «بكم حكم عليك؟» أجاب «بعشر سنوات»؛ فسألوه: و «ماذا فعلت؟». فأجاب «لا شيء». فقالوا: «انك تكذب؛ فالذين يسجنون للاشيء يحكم عليهم بخمس سنوات فقط».

لكن جواباً عن سؤالك، اريد ان اذكرك بأنني بدأت الكتابة متأخراً. ذلك انني قبل الحرب كنت منفياً. لم يكن مسموحاً لي ان اسكن في مدينة كبرى. وكنت بعد فتياً وقوياً، فاخترت مهنة سائق شاحنة. هكذا اتنقل من مكان إلى مكان. وعشت هكذا ١٦ سنة ثقيلة عليّ حتى عام ١٩٣٩. في العام التالي، استقررت في ريازان، على بعد ٢٠٠ كلم فقط من موسكو. بعد الحرب انتقلت الى موسكو، وسكنت في شارع اربات في بيت طفولتي. لم يكن في الحي احد من الذين اعرفهم. البعض قتل في الحرب، والبعض كان قتل في تصفيات الثلاثينات في موسكو. فشعرت برغبة عارمة في تدوين كتاب عن طفولتي. ولم يكن حسي للادب مفاجئاً. فكنت مشغوفاً بالقراءة. عدا ان الكتاب هو، لجيلي، المصدر الاوثق للمعلومات، لعدم الثقة بما تكتبه الصحافة. والحق ان تاريخ روسيا كله كان فيه الكتاب هو الواسطة الاساس للمعلومات.

□ لكن كتابة رواية عن جيلك طموح كبير لمبتدئ.

ـ صحيح. وللحق، كنت اكتب كثيراً منذ صغري. ولم اجرؤ على نشر ما كنت اكتب، لأنني كنت اقول: كيف يمكن الكتابة بعد بوشكين، غوغول، تولستوي، تشيخوف، بلزاك، هوغو؟ ثم لدى عودتي من الحرب بادرتني امي قائلة:

«انظر هذه الاوراق التي احتفظت لك بها. انها من كتاباتك...». كان عمري ٣٧ عاماً؛

«انظر هذه الاوراق التي احتفظت لك بها. انها من كتاباتك...». كان عمري ٣٧ عاماً؛ فقلت في نفسي ابدأ الآن الكتابة حقاً، او لا اعود اكتب على الاطلاق.

هكذا اعتزلت في قرية هادئة ثمانية اشهر وانجزت كتابي الاول «الحربة».

☐ كان تمريناً لكتاب «اولاد اربات»

ـ ربما. لكن يجب أن أعترف هنا بأنني، كأي من كتاب جيلي، كنت ادرك ان كتاباً مثل «اربات» لن ينشر. كان ذلك عام ١٩٤٨ وستالين لا يزال حياً. ولو فعلت ما يجب ان افعله، لما كان الحكم عليّ اقتصر على السجن ثلاث سنوات، بل كنت اعدمت. فكنت احاول كتابة ما ينشر.

☐ ونلت جائزة ستالين عام ١٩٥١؟.

ـ هذا صحيح. لكن ما نشرته لم يكن فيه محاباة لاية سلطة. كنت اكتب عن علاقات الناس بعضهم ببعض. بعد روايتي «الحربة»، نشرت واحدة باسم «السواقون». واحداثها كلها داخل مرآب.

☐ كنت تحكي عن مهنتك!

ـ نعم. واصلت العمل كسائق داخل مصنع، وكل التفاصيل واقعية. ونالت هذه الرواية جائزة ستالين.

☐ ما هي ذكرياتك عن اقامتك في سيبيريا؟

ـ بعكس ملايين المحكومين هناك، كانت حياتي سهلة نسبياً. كنت حر التجوال في حدود قرية اسمها «اغارا»، اي النهر.

☐ القريبة من «كجما»، كما هو مذكور في الرواية؟

ـ نعم. كل شيء موصوف بدقة في الرواية. وانطباعاتي عن سيبيريا مختلفة عن انطباعات المحكومين بالاشغال الشاقة في قلب الشتاء السيبيري. وإذ كانوا يموتون بالمئات من الجوع والبرد...

☐ هل كنت مرة استاذاً للرقص؟

ـ كيف عرفت؟ (يضحك). نعم هذا كان في حوالي العام ١٩٣٦، عندما كان محرماً عليّ السكن في بعض المدن. ولم اكن استطيع عملاً. وكان عليّ ان املأ قسيمة اينما حللت لاثبت فيها انني غير محكوم. وهذا ما جعلني افتش عن مهنة لا اضطر فيها الى ملء قسيمة كهذه.

☐ وماذا عن الرقص؟

ـ وجدت نادياً للرقص استخدمني كمعلم مقابل ٣٠ روبلاً على التلميذ الواحد. وكنت لحسن الحظ اتقن الرقصات المشهورة: الرومبا والتانغو والفالس والفوكس ـ تروت وكل الرقصات الحديثة. هكذا حياتي آنذاك طوال ٤ سنوات. إذ كنت سائق شاحنة ومعلماً للرقص.

☐ حتى العودة الى اربات؟

ـ اربات ليس مجرد حي، انه وطني. انه طفولتي وشبابي. هو علمني. وانا الذي عملت منه بعد ذلك رمزاً لموسكو.

☐ موسكو المقاومة؟

ـ بالمعنى الثقافي اليوم. انه هذا الشارع، شارع المثقفين بتميز. فاذا نزلت بدءاً من ساحة اربات، ستجد الى اليمين الناس الذين كانوا في خدمة القيصر. ونزولاً الى ابعد، ستجد طباخي القيصر، ثم حي الخبازين والنجارين. وكل ذلك في حماية القيصر. اما الى اليسار نزولاً، فبيوت النبلاء القدامى، وامراء عائلة غاغارين. وبين هؤلاء واولئك، يقيم مثقفو اربات؛ ومن ثم سوق سمولنسك؛ ثم حي قطاع الطرق واللصوص والعاهرات. وهكذا يقع شارع اربات في وسط كل هذا الذي يختصر الحياة في روسيا.

☐ انه قلب المدينة اذن؟

ـ (بحنان) نعم. لكنهم شوهوه. كل الذين يقطنون اليوم ذلك الشارع يسألون عن المنزل الذي كنت اقيم فيه، ويتمنون عودتي اليه؛ وأنا لا ارغب في ذلك.

☐ لماذا لم يهدم ستالين شارع اربات؟

ـ ربما لانه كان يمر به في طريقه الى الفيلا التي كانت له في كونتزيغو. وكان الناس يسمون اربات «طريق جيورجيا العسكري».

□ واليوم ماذا تبقى من كل هذا؟

- ان النظام الستاليني يصعب انتزاعه كلياً من العقول. فهو معشش في كل البيوت وعلى كل صعيد: في قلب الشعب وفي قلب كل فرد. ما يبقى منه حالياً هو ما كان مثاراً للالم.

□ والبريسترويكا هل تواجهها مقاومة؟

- نعم. مقاومة سلبية، ربما لأن روسيا ليس لها تراث ديموقراطي. ويبدو ان من الصعب خلقه؛ فالناس لا تؤمن به. لكن البريسترويكا انطلقت، ولا يمكن لاية مقاومة ان توقفها، لأنها اكبر من اية مقاومة. انها غريزة الحفاظ على الامة.

□ ماذا يعني ان يكون اليوم كاتب ناجح في اطار البريسترويكا مثلك طبعاً؟

- ان حياتي لا تتناسب مع الأهمية التي تعطى لي اليوم. انا انسان متواضع؛ ولا اشارك في اي مؤتمر ولا اي ندوة، ولا احضر اي احتفال. اما اوسمتي، فنلتها في ساحة الحرب، في كل المعارك التي خضتها، ولم آخذها في الكرملين. عندما كنت في زيارة الولايات المتحدة الاميركية هذه السنة، وصلتني، الى مدينة بوسطن حيث اقيم، برقية من بلدي عبر وزارة الخارجية الاميركية، فحواها: «ان السيد ريغان وزوجته يدعوان السيد ريباكوف وزوجته الى موسكو، الى مأدبة عشاء في بيت السفير الاميركي، وسيكون السيد غورباتشيوف حاضراً».

لكن برنامجي في الولايات المتحدة كان حافلاً. فارسلت برقية اعتذر فيها عن الحضور. وفي الصباح وجدت الصحف تنشر في الصفحات الاولى خبر اعتذاري؛ فسر ناشري الاميركي كثيراً. (يضحك) الحق انني لا اجد في الحياة اهم من الكتابة. والمجد الذي يرضيني هو في كتابتي صفحة واحدة جيدة.

وفي حديثه الى صحافي فرنسي آخر، يقول ريباكوف رداً على سؤال حول بطله:

- لا نستطيع ان نثقف اولادنا بالكذب. لم افعل سوى سرد الحقائق عن تلك الحقبة، كل الحقائق وليس نصفها. ان نصف الحقيقة ابشع من الكذب. وبطل روايتي مثلاً يرفض آراء عمه تبريراً لتصرفات ستالين. فالعم مثلاً كان يرى في «ارادة ستالين الحديدية» قوة داعمة للنصر في معركة تحويل المجتمع، حين ان بانكراتوف يرى أن ستالين لم يكن يعمل الا

للحكم من أجل الحكم، ولتغذية هذه الصورة التجريدية للسلطة المطلقة التي تشبه السلطة الالهية».

***

مقطع من رواية «اولاد اربات»

«بعد المؤتمر عاد ستالين الى مكتبه، والساعة ٢١,٤٥. دخل بروكوفييف على ستالين قائلاً:

ـ جاء شومياسكي بالفيلم.

ـ حسناً. فليعد شومياسكي الى بيته. اخبر كليمنت فوروشيلوف انه يستطيع ان يشاهده معي.

كانت الصالة مباشرة خلف مكتب ستالين، ولا يفصل بينها وبين المكتب سوى حارس واحد. وكانت صغيرة لا تتسع لغير سبعة صفوف، وفي كل صف سبعة مقاعد.

وكان ستالين، عادة، يحضر العرض وأحد اعضاء مكتبه السياسي. فيضع على عينيه نظارة، ويجلس في الصف السابع، حيث صوت الآلة يتضاءل ووهج الشاشة يخفّ. واذا كان معه ضيوف، فهو عادة يجلس في الصف الثاني دون نظارة. والحق ان لا احد من الغرباء رآه بنظارة. كذلك ليست له صورة له واحدة بنظارة.

ذلك اليوم كان الفيلم «اضواء المدينة» لشارلي شابلن. وكانت المرة الثالثة التي يشاهد فيها ستالين هذا الفيلم.

وكان يحب شابلن. فهو يذكره بالشخص الوحيد الذي احبه في حياته: والده. بل احياناً يجد بعض التشابه بين شخصية شابلن وشخصه هو: حياة الوحدة في العالم. وسرعان ما ينفض هذه الصورة من رأسه، لأنها لا تطابق الواقع. فشابلن هذا الذي يبتعد على الطريق تاركاً شبح انسان يتلاشى وحيداً بابتسامة مشفقة، يذكره أكثر بوالده، فتسقط دمعة من عين ستالين سرعان ما يمسحها بمنديله...

فيميل فوروشيلوف نحوه:

- ماذا اصابك يا كوبا؟

فيرد ستالين:

- ذكرني بامر شخصي.

بالطبع، لم يصارح ستالين صديقه بالحقيقة. فهو لا يحكي ابداً عن والده امام اي انسان. وكان والده فيساريون دجوكاتشفيلي اسكافاً. يترك قريته كل صباح الى مكان بعيد ليكسب اللقمة. وغالباً ما يذهب الى بلدة تيلافي. ويتذكره جوزف ستالين وهو يبتعد في الطريق صباحاً، ثم يلتفت الى بيته باشارة وداع من يده، تلويحة اشفاق؛ فيتذكر شابلن، وكل ابتسامات الكائنات التي لا حول لها ولا قوة.

كانت العائلة تعيش في غرفتين في بيت اسكاف آخر هو كولومبيغا تشفيلي، الذي، بخلاف والد ستالين، يشتغل في بيته المليء برائحة الجلود. وكان قريباً بعيداً لوالد ستالين. والوالد يتحدر من جماعة الاوسيت في الجنوب قبل ان يستقر في هذه البقعة المنعزلة.

وكانت الام تخدم الارمل الغني ايغناتو شفيلي. ورفاق جوزف الصغار يقولون عن هذا الارمل انه الوالد الحقيقي لجوزف، لانه رق قلبه على الولد؛ فادخله الى الدير ليتعلم ويصير راهباً. ولو أن الامر لوالده لما اختار له سوى مهنته الإسكاف.

هذه الشائعات لم تكن صحيحة. ولم يشك جوزف لحظة واحدة في كون والده هو الإسكاف فيساريون دجوكاتشفيلي، الرجل الطيب المسالم الذي كان يقف هادئاً عندما تصب الوالدة عليه كل غضبها، وتحمله مسؤولية هذه الحياة البائسة للعائلة. وتعنيف الام الدائم لوالده كان سبباً لجوزف ألا يحب والدته.

كانت هذه الأم تجهد لتؤمن له مستقبلاً مضموناً، وهي التي توسلت الى مخدومها ان يساعدها في أن يصبح ابنها راهباً. وكانت تحاول ان تأخذه معها الى بيت مخدومها لتطعمه جيداً. لكن الصبي لم يكن يطيعها، اذ لا يحب زيارة الاغنياء. وعندما تجبره بالقوة على مرافقتها الى بيت مخدومها، كانت تحاول ان تجعله يقبل بسروال عتيق من بيت مخدومها، بدلاً من سرواله الممزق المهترئ.

وفي الدير لم يكن يغير مريوله الواحد. وظل طوال عمره في ثياب جندي بسيط حتى وهو يحكم روسيا كلها.

وعبثاً كانت امه تستميله اليها. كان يحب والده فقط. ولم يكن مستسلماً لارادة والده، لسبب بسيط انه لم يكن للوالد ارادة. فالام هي رجل البيت. والكل يقول عنه انه ورث طباع امه، لا طباع والده. وهي تضطر احياناً ان تتسول الخبز عندما لا يكون في البيت خبز، لأن الاب لا يستطيع ان يمد يده، فيفضل البقاء جائعاً. وكان يحب من وقت لآخر ان يكون ضيفاً على اصحابه؛ فيشرب معهم ويغني الاغاني الجيورجية القديمة. وفي تلك اللحظات، يصير الاب ساحراً جميلاً جذاباً. وينكسر ما ان يكون في مواجهة الام.

وذات يوم وصلت رسالة فيها ان الاب قتل في تيلافي، اثناء شجار بين سكيرين. كذب. ابداً لم يشارك الاب طوال حياته في اي شجار. واذا سكر لا يفعل مثل الموجيك الذين يتحول سكرهم الى شجاعة، فيشهرون السكين على اول من يصادفونه. والوالد، اذا سكر، يغني، ويحكي النوادر اللطيفة. لقد قتل خطأ. هذا كل ما يمكن ان يقال عن الوالد، الذي دفن في مكان ما من تيلافي ولم تعرف له العائلة قبراً. وسخر رفاق الصف طويلاً من جوزف على والد غير قادر ان يدافع عن نفسه. وكان هو ينكمش، إذ أنه لا يحب من رفاقه احداً. لم يكن يحب الاغنياء الفخورين بغناهم. ولم يكن يحب الفقراء الخجلين من فقرهم. فكان يكره الجميع.

لم يعرف الولد اين دفن والده. يعرف انه احب والده كما الوالد كان يحبه. فلم يعاتبه مرة على اي شيء، بل لم يؤنبه قط. كان يداعب شعره بحنان ويغني له. ومنه اكتسب حبه للموسيقى: فكان جوزف بين افراد جوقة الدير المميزين، بصوته القوي الجميل. وقائد الفرقة يقول عنه ان له اذناً موسيقية. كل هذا ورثه من والده. كما أنه يشبه والده شبهاً كبيراً بقامته المربوعة وشعره شبه المشقر، حين قامة امه كبيرة وشعرها اسود. يعرف والده معنى المداعبة ويتذوق النكات، حين لم تكن الوالدة تتذوق شيئاً، وكان مزاجها سوداوياً...

وطفولة جوزف هي، قبل كل شيء، والده. وهو يتذكر جيداً تلك النزهات معه الى اتينيه ايام القطاف، والمزارعون يهرسون العنب ويشوون الخوابي التي سيجمعون فيها النبيذ. والوالد يشارك اصحابه في كل هذا، كان جيورجياً اصيلاً.

والجيورجي غير الروسي. ففي الدير، لم يكن احد يسخر من يده المعطوبة. هذا هو الكرم المطبوع في غريزة الجيورجي.

حين أنه، عندما انتقل الى باكو، لم يسلم من الغمز على يده. وكذلك في باتوم وسيبيريا، حيث الناس قساة وغلاظ. ودفاعاً، بادلهم القسوة باشد. وكان لينين يلومه على قساوته؛ فيدرك ان لا وسيلة للحكم سوى القسوة: فقسوة الحكم تلجم قسوة الشعب. ومنذ شبابه ادرك ان الديموقراطية في روسيا يعني فتح الباب للبربرية. ولا يلجم هذه الطبيعة البربرية في الشعب الروسي سوى سلطة حديدية. هذه السلطة لها اسم: الديكتاتورية. والاتحاد السوفياتي، الذي يضم عشرات الشعوب، لا مجال فيه للشوفينية. لأن شوفينية الطبقة الحاكمة تفسح لوطنية الشعوب المحكومة. لذا يجب ألا يُنسى ان القوة الحاكمة الموحدة لكل تلك الشعوب المختلفة، هي الشعب الروسي. وفي عيون الشعب الروسي، يجب ان يبدو ستالين روسياً. مثلما الكورسيكي بونابرت يجب ان يبدو للفرنسيين فرنسياً».

ميشال بوتور

«لا كتابة الا داخل اطار ما كان مكتوباً»

ميشال بوتور

ميشال بوتور هـو احد رواد «الرواية الجديدة». لكنه ذهب فـي التنظير لهذا التيار اكثر من غيره، بل انه خصص رباعيته الروائية الشهيرة «عبقرية المكان» لتجسيد التنظير الجديد.

وفي الجزء الختامي من «عبقرية المكان»، يربط بوتور مصر «هذا البطن المتمدد الذي يرضع المتوسط عبر دلتا النيل» بالمكسيك واليابان وكندا، بعد تجوال سابق في مختلف بقاع الارض.

والمكان، في جمع خيوط اجزاء هذا الكوكب، يتخذ هنا علامة الزمن. فكل شيء لدى بوتور متصل بكل شيء «في هذا الكوكب الذي يختصر وحده الكون».

يصف بوتور ادبه الجديد بأنه ينتمي الى «الادب المهاجر» او «ادب الهروب»، ورواده اليوم كثر. والهجرة هنا لا تتحدد بالمكان فقط. ولو ان للمكان ثقل محطة الانطلاق.

عرفت العربية من ادب هذا الكاتب الغزير رواية «التغير» في القاهرة عام ١٩٦٩، ودراسة «بحوث في الرواية الجديدة» في بيروت عام ١٩٧١. وكان الكاتب لبى دعوة من «نادي الآداب، فزار بيروت عام١٩٧٥، عشية الحرب اللبنانية؛ وكان معه الرسام جاك هيرولد.

اشتهر بوتور احد رواد «الرواية الجديدة»، مع صدور روايته الثانية «التغير» التي نالت جائزة «رينودو» عام ١٩٥٧. واستكمل مسيرته الروائية بعد «ممر ميلانو» عام ١٩٥٠ و «استخدام الزمن» عام ١٩٥٦، و «التغير»، ورواية «درجات» عام١٩٦٠، متحولاً الى «رواية النص» في كتابه «متحرك» الذي كان فضيحة كبرى آنذاك في الشكل والمحتوى.

وتوالت مسيرة بوتور الادبية غزارة في الانتاج والحركة.

وقد يفاجأ القارئ، في هذا الحديث الذي نشرته مجلة «لاماغازين ليترير»، برؤية ميشال بوتور يربط انهيار الآداب في نهاية هذا القرن بانهيار الماركسية، التي يقول إنها كانت كل التطلعات الى المستقبل عبر المؤيدين او الرافضين لها؛ حين، بعد انهيارها، «لم نعد نعرف اين هو المستقبل». لذلك يدعو الى وقفة تأمل في الفراغ، بغية استشفاف ملامح طريق جديدة.

قد يكون من المفيد تقديم ابتكارات ميشال بوتور في النص، عبر اهتمامه بالعلاقة بين الفلسفة والشعر، انطلاقاً من تكوينه الفلسفي؛ وبالعلاقة بين الرسم والكتابة حيث يستشهد بالكتابة الصينية خير مثال لهذه العلاقة. كما يمكن تقديم ابتكاراته عبر استلهامات تربط بينه وبين كل اصحاب النصوص الجديدة، في اطار مفهوم الحداثة، مثل الكيمياء السحرية وقصص الجن والعلم الخيالي، فضلاً عن واقعية سميت «الواقعية الموسوسة» التي تشمل إلى جانب الواقع كل المعاجم والموسوعات والمناشير والمختصرات وكتب الدليل، كنسيج ملتحم كلياً يزيد من التحام المكان والزمان.

لذلك يبرر بوتور، في حديث سابق الى مجلة «تل ـ كل»، خروجه من الرواية الجديدة إلى فضاء النص الرحب، برغبته المتزايدة في تأليف الصور والالحان بواسطة الكلمات. ويعتبر كل كتاب جديد انه «مسرح صغير»، متمنياً الوصول الى العمل الجماعي في الخلق، الذي يجد انه على الرغم من امكان تحقيقه، لا يزال مطلباً صعباً.

وفي حديثه الى تيري، هنا المزيد من التعرف.

***

الحديث

□ انت كاتب غزير الانتاج. لكن قلما انت معروف لدى الجمهور الكبير!

ـ الجمهور الكبير يعرفني عبر روايتي «الغير» نفسها، وليس لأنها نالت آنذاك جائزة ادبية. وماذا تعني الجوائز؟ ان معظم الاعمال الفائزة بجوائز السنة الفائتة نفسها، نسيت هذه السنة. الجمهور الكبير يعيش مع الاضواء. لكن شهرتي لدى هذا الجمهور تعود الى

كون الرواية ادرجت في برنامج مدرسي عن الحداثة الروائية. وحتى هذا الامر لا يعجبني. فأنا، لدى هذا الجمهور، مجرد مؤلف «التغير»، حين ان كتبي الاهم ليست معروفة عنده. الحق ان مسألة الشهرة والانتشار أسبابها عديدة، فالبعض لا يهمه الانتشار. وقد يكون لدور النشر ايضاً دور في انتشار عمل او عدم انتشاره.

ودور النشر لها، كما للصحف او المجلات، قراؤها ربما لأن هذه، كما المجلات، ذات صبغة معينة تخلق لها قارئاً معيناً. ولا علاقة لذلك بحجم الدار وقوتها. فمثلاً عندما انتقلت من دار «مينوي» الى «غاليمار»، كان الامر كارثة، على الرغم من ان دار «غاليمار» هي الاكبر والاقوى. فالانتقال ازعج قرائي، وبلبلهم. ما جعلني اتأكد: ان ملازمة الكاتب لناشر واحد لها سلبياتها ولها ايجابياتها. وعدم التزام دار واحدة، افقدني بعض القراء، لكنه اكسبني حرية شخصية اكثر، انعكست على موضوعاتي واسلوب كتابتي. حين ان التزام دار واحدة، ودون وعي من الكاتب غالباً، يحصره في بوتقة توجه واحد. وهذا لا يناسبني. واعترف بانني كنت محظوظاً، إذ جعلتني الظروف غير مقيد في مسألة النشر. وها انا اختار الدار التي تناسب كل توجه جديد لي. ولا يهم ان كان هذا الامر يبلبل النقاد والصحافيين الذين يحبون سرعة التصنيف، التي تحمل اليهم راحة في الفهم.

☐ ان انتاجك لغزير حقاً. فما هو معدله؟

- لست ادري. ولست مشغوفاً بالاحصاء، خاصة انني انشر بين كتاب كبير وآخر عدداً من الكتب هي اقرب الى الكراريس واعدادها محدودة، على الرغم من انها تكون بريشة رسامين مشهورين من اصدقائي. وهي تصدر عن دور صغيرة خارج باريس. لكن نقاد الصحف، للأسف، لا يهتمون عادة الا بمنشورات الدور الباريسية الكبرى.

☐ انت تنشر كل ما تكتب؟

- بل اقل مما اكتب.

☐ نلاحظ ان كتبك غير موجودة في المكتبات كلها، وخاصة الاساسية.

- ثمة مكتبات يمكن ان تجد فيها كتبي اكثر من غيرها. والحق ان القارئ الذي يتقصد التفتيش يجد. وهذا هو القارئ الذي يهمني، لأنه هو الذي سيقرأني بشغف، عكس القارئ الذي يجد كتابي بسهولة ويقرأه بسهولة.

□ في عام ١٩٦٧، تحدثت صحيفة «لوموند» عنك انك «كاتب مدهش مقروء قليلاً، لكنه موضع نقاش كثير».

- وانا لا ازال مدهشاً وازداد ادهاشاً، على الرغم من قلة عدد قرائي. وانني فخور بهذه الميزة. اما كون ادبي مثيراً للنقاش، فهذا يختلف بحسب طبيعة النقاش. في الماضي، كان النقاش الذي يتناولني هو التقليدي، الذي يكون فيه من هو معي ومن هو ضدي. اما اليوم، فإنني موضوع نقاش كمؤسسة. وثمة اشخاص يحبون هزهزة المؤسسات. لكنني، لحسن الحظ «مؤسسة هاربة» مؤسسة مربكة في هروبها، ويصعب الامساك بها.

□ عدا انك مقيم في طرف فرنسا...

- وهذا يزيد صعوبة مهاجمتي مباشرة. لكن هذا لا يعني ان النقاش الجدي غير موجود، بل هو حقيقي ومستمر.

□ من يقرأك؟

- في البدء، كان جمهور الطلاب الجامعيين. وهناك الجمهور الحقيقي، الجمهور الذي لا يتوقف عند روايتي «التغير»، بل يتابع اعمالي الطليعية الاخرى. وهذا الجمهور متنوع، اي ان بعضه يهتم بنصوص دون اخرى. وثمة تيار مختلف التطلعات يتكون ببطء في علاقته بي.

بوتور الروائي

□ نلاحظ ان انتاجك الروائي لا يجاوز الاربع. وانت، ومع ذلك، محسوب اكثر على الرواية. والبعض يعتبرك رائد «الرواية الجديدة». فكيف تفسر ذلك؟

- في نهاية دراستي الفلسفية، وجدتني متردداً بين نوعين من الكتابة: الشعري والفلسفي. ثم وجدت ان الرواية، زمن ازدهار الفينومنولوجيا، هي الصيغة القادرة على جمع هذين النوعين ودمجهما في تعبير واحد. وهكذا انطلقت في الرواية لفترة. وعبر انتاجي الروائي، اشتهرت. لذلك كان من الطبيعي أن يكون التعامل النقدي معي على انني روائي. لكن روايتي، كما تعرف، كانت خارج المألوف، فشكلت، وانتاج روائيين آخرين، تيار «الرواية الجديدة». وكنت اظن انني لن اكتب سوى الرواية. وهذا ما يسهل الامر على

الصحافيين والنقاد والناشرين والمكتبات. لكن شيئاً آخر كان يغالبني، لانني جئت الرواية من باب الفلسفة. وسرعان ما اخذت الكتابات النظرية تغلب على ادبي: تأملات ونقدا، وبحثاً عن اسلاف لي في الماضي. وكنت بدأت كتابة الدراسات قبل ان اتوقف عن الروايات.

نهاية الرواية

□ في عام ١٩٥٤، كنت مدرساً للفلسفة في سالونيك. وهناك نشرت روايتك الاولى «المرور عبر ميلانو»، وكنت في الثامنة والعشرين. وبعد ست سنوات، نشرت روايتك الثانية «استخدام الزمن» عام ١٩٥٦، ثم «التغير» عام ١٩٥٧، فنالت نالت جائزة «رينودو»؛ واخيراً «درجات» عام ١٩٦٠. فهل كنت تدرك انك تكتب روايتك الاخيرة؟

ـ لا، ابداً. الحق ان انتقالي النهائي لم يكن مخططاً له، بل جاء نتيجة حدث. لم اكتب رواياتي الا في الاسفار: فالرواية الاولى وضعت تصميمها وانا في مصر. والثلاث الاخرى عبر مختلف القارات. واما الاخيرة وكانت بعنوان «التوائم»، فأردت عبرها الغوص في مسألة الهوية. لكن رحلتي الى الولايات المتحدة صدمتني. واذا بهذه الرواية تتحول شيئاً فشيئاً الى دراسة وضعت لها عنوان «متحرك»، وكانت فضيحة في زمنها. هكذا تحولت عن الرواية.

الرواية الجديدة

□ نعلم انك كنت تفتخر بعملك على تأصيل نوع جديد من الرواية. اما كان في امكانك ان تواصل اسلوبك الروائي، فيستوعب نظرياتك النقدية الجديدة؟

ـ كنت اظن ذلك، وحاولت. لكن وجدتني اصطدم بعقبات اكثر تعقيداً مما كنت اظن، فأدركت الاستحالة. لذلك، فإن كتاباتي النظرية تفرعت في اكثر من اتجاه في الوقت نفسه. وذهبت بتجاربي الى اقصى حدودها، ما جعلني اتخلى كلياً عن اسلوب الرواية، ولو في اطار ما اصطلحنا على تسميته «الرواية الجديدة».

□ حسناً. كيف تنظر الآن الى «الرواية الجديدة» التي كنت تقول إنها ليست مدرسة، بل حركة تاريخية تبدأ عام ١٩٥٦؟

ـ جرت «الرواية الجديدة» الى مختلف التبسيطات آنذاك. لكن لنقل ان ما كان مشتركاً بين تلك الاعمال الروائية هو إعجابنا المشترك بعضنا ببعض، مقابل نفورنا من كتاب آخرين. ان اعجابي بروائيين، مثل الان روب ـ غرييه، ناتالي ساروت، روبير بنجيه، كلود سيمون، وكلود اوليبه، هو الذي كان يحدد اطار هذا النوع. ولا يهم ان البعض في تنظيراته كان اعمق من البعض الآخر. وفي اعتقادي ان كل التحديدات، التي بلورناها آنذاك عن «الرواية الجديدة»، يجب ان يعاد النظر فيها، لان مياها كثيرة مرت مذاك تحت الجسور. ما يبقى من كل التنظيرات هو الاشخاص الذين دخلوا تاريخ الادب، حتى ولو لم يصلوا الى الجمهور الكبير.

الادب المهاجر والتحليل

□ بعض المفارقات لم تستبعد نهائياً في مسألة الرواية الجديدة. ففي كتاب نقدي صدر أخيراً في هذا الموضوع، وشارك فيه اكثر من قلم، وكان بعنوان «نحو ادب مهاجر»، يقول الاميركي كينيث وايت: «اما عن الرواية المسماة «جديدة» والتي استطاعت ان تنفض عنها التحليل النفسي والاجتماعي في الرواية التقليدية، فسرعان ما انطوت على نفسها، وكأنها في حالة تشريح للرواية اكثر مما هي تجديد لها».

ـ هذا يقلل كثيراً من أهمية الرواية الجديدة. انا معجب بالروائي كينيث وايت لكن يبدو ان معلوماته في هذا الصدد غير وافية. ولو تعمق اكثر، لوجد عكس ما يقول.

□ لكنك لم ترفض التحليل الاجتماعي ـ النفسي في رواياتك...

ـ في ما يخصني، ابقيت على التحليل النفسي. ويصعب على تلميذ الفلسفة ان يستبعد التحليل النفسي. لكن كثيرين من الذين يتحدثون عن رفض التحليل النفسي ـ الاجتماعي لا يعرفون عما يتحدثون. فاذا كان التحليل النفسي علماً ودراسة لتصرفات الكائنات الانسانية او الحيوانية، فإن القصة ليست سوى وصف لهذه التصرفات.

وهذا الامر السهل لم احاول يوماً توضيحه، لأنه بديهة. وأتمنى ان ينجلي، مع الزمن وبصورة تلقائية، الغبار الذي اثير حوله. وفي ظني انه في طريقه الى ذلك.

□ هذا التحليل النفسي؟

ـ والتحليل الاجتماعي ينطبق عليه الشرط نفسه، لأن التاريخ لا يمكن تفسيره الا من

هذه الزاوية. وانا لا افعل شيئاً سوى اعادة كتابة التاريخ. انني مشغوف، في قصصي التي مادتها التاريخ، بحل هذا اللغز الكبير الذي اسمه التاريخ.

❑ ان لزميلك كلود سيمون رواية عنوانها «تاريخ»...

ـ هذا صحيح.

الواقعية الموسوسة والتصوير

❑ ان بطل روايتك «التغير» بورجوازي في الخامسة والاربعين، يدير مكتباً فرنسياً للآلات الكاتبة، ومن ركاب الدرجة الثالثة في السفر.

ـ كل شيء محدد بوضوح هنا.

❑ ميشال ليريس يسميها «الواقعية الموسوسة». فهل صغتها بحسب الاسلوب الطبيعي؟

ـ الحق انني اعتمد التوثيق قبل الشروع في أي عمل. انني مغرم بالتوثيق.

❑ وماذا عما تسميه علم التفصيل عندك؟

ـ اعترف بأن لي عيناً تشبه آلة التصوير الفوتوغرافية. لذلك لا احتاج عادة الى تدوين ملاحظات فورية. انني اجمع المادة التوثيقية، واضيف اليها صوري من الذاكرة. وصيغتي في التوثيق صيغة شديدة الخصوصية. واعتبر ان ما هو مهم يبقى، وهنا عمل الذاكرة، الذاكرة التي تصبح هي المصفاة. لكن، مع تقدمي في العمر، اشعر بأن ذاكرتي بدأت تخونني. لذلك بدأت بتدوين الملاحظات.

الالتزام ولغة عصرنا

❑ لماذا بين كل كتبك، حظيت رواية «التغير» بالاهتمام الاكبر، كنموذج للرواية الجديدة؟

ـ هذا صحيح. ربما للغنى في مادتها التي تناسب تدريس «الرواية الجديدة» في المناهج التعليمية الادبية؛ وايضاً للغتها. ذلك ان عدداً كبيراً من الدراسات تخصص بهذه اللغة.

□ هل تقرأها جميعها؟

- ما يصلني منها. والحق انني محتار امام كثرة ما كان حول هذا الكتاب.

□ في ندوة «سيريزي»، التي كنت انت موضوعها، قيل ان الرواية الجديدة تتوجه، عبر التزام التخصيص او الترفيه، نحو «لغة عصرنا».

- هذا صحيح ايضاً. لكن، في هذا الصدد، كنت أكثر «التزاماً» من زملائي. الالتزام عبر الادب نفسه.

□ الا ترى انك في رواياتك تقارب اسلوب «الرواية الفروسية» على تعدد أنواعها، إن بمنظار مختلف؟

- كل تلك الأنواع شاخت، وصارت أبعد من أن ترانا.

□ وماذا عن زملائك؟

- انني معجب بناتالي ساروت. لكنني لم ألتقها منذ عودتي الاخيرة من برلين، اي منذ ١٩٦٥. اما الآخرون، فاتلقى منهم رسائل احياناً، عندما يكون ثمة مؤتمر حول «الرواية الجديدة».

الانتاج المثلث الرؤوس

□ في كتابك «ربرتوار ٢»، تصف عملك الادبي بأنه يتحدد في اطار مثلث زواياه: الرواية، الشعر، الدراسة. الا ترى ان ثمة اشكالاً كتابية اخرى لا يستوعبها هذا المثلث؟

- نعم. يجب ان اعيد النظر في التحديد السابق، فأستعيض عن المثلث بشكل متعدد الرؤوس.

□ كيف هي تلك الرؤوس؟

- ثمة مجموعات من الكتب هي بين الدراسة والرواية، رافقت انتاجي الروائي الاول، ووضعتها في سلسلة بعنوان «ربرتوار»، عدا بضعة كتب مختلفة قليلاً، واكبر من ان تحشر في هذه الزاوية، مثل «قصص فوق العادة» و «دراسات في الدراسات».

وعدا سلسلة «ربرتوار»، بدأت سلسلة جديدة لها علاقة بتدريسي اللغوي والادبي سميتها «ارتجاليات»، وبعض مادتها: فلوبير، ميشو، رامبو.

وهناك اسم جديد سيضاف قريباً هو موليير. كان ذلك اثر تعاقدي للتدريس في جامعة جنيف.

ثم سلسلة كتب لم استطع حصرها في عنوان مثل: «متحرك»، «دراسة لتمثل الولايات المتحدة الاميركية» و «٦٨١٠٠٠٠٠ ليتر ماء في الثانية». الى سلسلة «عبقرية المكان» التي يصدر اليوم المجلد الرابع منها، وعنوانه «ترانزيت».

☐ هل هي كتابات تجريبية؟

ـ نعم. انها كتابات تجريبية في الوصف. وهناك سلسلة جديدة ابدأها باسم «مواد الحلم». عدا انتاجي الشعري الذي هو تزيين لرسومات اصحابي من الفنانين.

☐ هل هي قصائد تحت الطلب؟

ـ انا اعتبرها غير ذلك. انها تنتزع مني انتزاعاً، لكنها مرتبطة برؤيتي الشعرية لاشياء العالم.

خيط «آريان»؟

☐ اذا طلب منك ان تحدد ادبك في قاموس او موسوعة مخصصة بالادب، فما هو التحديد الذي تختاره؟

ـ ثمة تحديدات قرأتها عني في الموسوعات الادبية اجدها لا بأس بها.

☐ عم تحب ان تكتب ايضاً؟

ـ عن التنوع، وعن الخيط الذي يربط هذا التنوع.

☐ خيط «آريان»؟

ـ بالتأكيد يوجد في ادبي جو المتاهة. لكنني احاول مساعدة القارئ ان يجد نفسه فيها مثلي. والحق ان كتبي ليست هي المتاهة، بل محاولة الخروج منها. فهي تشبه خيوط آريان. تلك الخيوط التي كانت تنسلها اريان وراءها في سراديب المتاهة، كما تروي

الاسطورة، لتستطيع بعد ذلك ان تهتدي الى المخرج عبر الخيط. وقد تكون المتاهة التي اصفها اكثر اتساعاً وتعقيداً واشد ظلمة مما كانت عليه متاهة آريان، او الصورة التي نكوّنها عادة عن المتاهة.

من انت؟

☐ في احدى قصائد مجموعتك «اعمال مقاربة»، تقول: «من انت يا ميشال بوتور»؟ ونحن نسألك: هل انت روائي، أم شاعر، أم رحالة، أم ناقد، أم استاذ؟

- انا كل هذا. ولا غرابة في ذلك. ولي وظائف في كل نشاط كتابي، ومنها التعليم. صحيح انني رحالة لكن لي ايضاً محطة انطلاقة ثابتة. وانا بقدر ما احب التجوال، اكره ان اغير مكان اقامتي. وفي كتابي «السفر والكتابة»، حاولت ان ابين بوضوح تلك العلاقة بين الامرين.

☐ لكنك رحالة عبر النصوص اكثر منك عبر القارات.

- قد يكون هذا صحيحاً ايضاً. لكن الترحال قدري ايضاً، منذ ان فشلت في الفلسفة؛ فتغربت. واوصلني صديقي ستاروبنسكي الى جامعة جنيف، حيث مارست التدريس لفترة؛ ثم استهواني التغرب.

☐ في مقدمة كتابك «ارتجالية عن فلوبير»، يتحدث رينه اندريان عن «موهبتك» التعليمية الرائعة. فهل التعليم هو شغفك حقاً؟

- انني مشغوف بالتعليم حقاً. وعلى الرغم من انني في سن التقاعد، فقد قبلت ادارة خلوة دراسية في الشهرين الاخيرين في مونتريال. لكن لست ادري هل اتمكن من متابعة هذا الشغف؟ مع انني لست راغباً عنه، ولا اجد له بديلاً.

الترحال والانعزال

☐ تأسف في كتابك «ربرتوار ٤» انك لم تتمكن من السفر الى اماكن كثيرة كنت تتمنى ان تسافر اليها.

- الحق انني اشعر دائماً بنغصة من عدم امكان تحقيق رغباتي في هذا الصدد. وما عاد الوقت يسمح لي بتحقيق هذه الرغبات. فمثلاً اتمنى ان اسافر الى القمر، لكن هيهات.

□ يقول روبرت كانترز، في مقال في صحيفة «الفيغارو» عام ١٩٦٨، إنك من سلالة فاليري، التي تكمل سلالة الموسوعيين الرواد في القرن الثامن عشر.

- هذا يشرفني كثيراً.

□ الم ينعزل فولتير بعيداً في اخريات ايامه؟

- صحيح. فقد ترك جنيف الى فارناي، في الطرف الآخر من البلاد، حتى سمي «بطريرك فرناي».

□ وانت بلحيتك الرائعة، الا تصلح ان تكون بطريركاً؟

- أطلت لحيتي لأن بناتي رغبن ان افعل ما فعله ابي في شيخوخته. واستجبت لهن، على الرغم من استنكار اصدقائي الباريسيين.

□ يعتقد البعض ان قارئك يجب ان يكون موسوعياً ليتمكن منك.

- قد لا يكون هذا الامر ضرورياً. الا ان القارئ، الذي يرغب في استكمال مشواره معي، سيضطر حتماً الى الاستعانة بالقواميس والموسوعات.

الكتابة تطلع من الكتابة

□ تقول، في «ربرتوار ٥»، ان المنجم الحقيقي للادب هو في المكتبات العامة والموسوعات.

- لأن لا كتابة الا داخل اطار ما كان مكتوباً. فنحن حكماً داخل هذا الاطار. وهذا بالطبع لا يمنع استحداث نوافذ خاصة تطل على اشياء اخرى. لكن لا يمكن ان نكتب ادباً الا داخل الاطار الادبي او اللغوي. ولست الا احد اجزاء هذه الطاحونة الكبرى، محاولاً ايجاد نوافذ جديدة.

□ النوافذ ضرورية؟

- بالطبع. وإلا كيف يغتني التاريخ الادبي.

□ لكن الادب الحديث لا يفعل ذلك.

ـ هذا الامر يتم دون وعي غالباً. والغوص في التراث يترافق مع التجديد دوماً. فإذا نظرنا الى الصحافة الادبية في القرن التاسع عشر، نستخلص انطباعاً عاماً هو استلهام التراث، او مواصلة التراث. وبالطبع. هناك مجانين الطبيعة ومجانين الرمزية. ثم دائماً هذه العودة الى بيت الشعر الكلاسيكي والى التراجيديا الكلاسيكية. وفي مطلع القرن العشرين، قيل ها نحن نستعيد الرواية الاصيلة. هذه العودة قد لا يكون ابطالها مهمين. والتاريخ ينساهم بسرعة. لكنها ظاهرة تستحق الالتفات: التفكير دائماً في العودة الى الاصول. وهذا ما يحدث «للرواية الجديدة» الآن. واني اسمع ما يقال: ها اخيراً تخلصنا من «الرواية الجديدة».

□ في صدد الشعر الفرنسي في القرن الثامن عشر، تقول ان غزارته لا تعني سطحيته. فكيف ذلك؟

ـ هذا صحيح. فالغزارة ميزة ادباء التراث. ونحن اليوم نستطيع ان نلاحظ، في فرنسا، ان الروايات المنشورة على كثرتها، أقل بكثير مما كان ينشر من روايات في مطلع القرن.

الكتاب الجدد

□ ما هي اهم النصوص التي لفتتك في السنوات الاخيرة؟

ـ الى جانب انتاج روائيي«الرواية الجديدة»، تأثرت، في العقود الثلاثة الماضية، ببعض الشعراء مثل فرنسيس بونج، هنري ميشو، رينه شار، ايف بونفوا، وبعض كتاب حلقة مجلة «تل ـ كل» مثل موريس رونس، جورج بيريك، لوكليزيو وغيرهم...

اما الرواية في العقود الثلاثة الفائتة، فليس في ميدانها ما يبهر.

□ وما رأيك في الكتاب الجدد الذين يتحلقون اليوم حول منشورات «مينوي»، مثل ايشنوز او روو؟

ـ لم يرسلوا اليّ كتبهم. وهذا يعني انهم يعرفون سلفاً انها لن تعجبني.

ربما يجب ان استثني رواية «ميادين الشرف» التي تصفحتها عرضاً. فلنا، انا

والمؤلف، اصدقاء مشتركون. ولم استغرب ان تنال الرواية احدى الجوائز الادبية. لكن لننتظر ما يلي.

نهاية عصر

☐ تقول انك ترسل نصوصك، كما لو انها علامات خطر، الى الذين يودون حقاً قراءتها. اهذا يعني ايذاناً بمرحلة انحطاط؟.

- ليس هذا بالضبط ما اعنيه. لكنني اشعر اننا نعيش، منذ بعض الوقت، في حالة وهن، وندور في حلقة مفرغة. ولست ادري هل هناك عبقرية مجهولة ايضاً في هذا الوقت. لكن شعوري العميق اننا ندور في فراغ. اقول هذا، ليس على صعيد الآداب الفرنسية فحسب، بل على صعيد الآداب العالمية.

☐ كيف تفسر هذا الفراغ؟

- عبر امرين: اولهما الاعلام الذي يزداد انحرافاً عن مهمته، كما لم يكن في أي وقت مضى. وهذا الاعلام يحاول طمس العلامات المضيئة العميقة لحساب الاعمال السهلة، وهي كثرة طاغية.

وثانيهما كوننا نعيش نهاية عصر، بكل ما تحمل النهايات من شعور بالقلق. نعيش تحولاً لا نكاد نستوعبه بعد، لسرعته. ربما يجب ان نتوقف قليلاً لنفهم ما يجري لنا.

دور الماركسية

☐ هل يعني اننا نعيش مرحلة انتظار؟

- ليس هذا بالضبط. لأننا، طوال القرن العشرين، كنا نعلق آمالاً كبيرة على نهاية هذا القرن. فاذا هذه الآمال تنهار مع انهيار الماركسية، كما جرى تطبيقها. وهذا ما خلق فراغاً كبيراً في العالم، لأن البشر كانوا يعتمدون عليها في تطلعهم لعالم افضل: الذين كانوا مع الماركسية او الذين ضدها. اليوم لا نعرف اين المستقبل.

انا تربيت كفيلسوف، لكنني تنكرت للفلسفة كي استسلم للذائذ الادب.

ولهذا السبب، اجد ان ما ينقصنا اكثر هو الفلاسفة، لمساعدتنا على الخروج من

المأزق الذي نحن فيه. قد يبدو كلامي مستغرباً لوفرة الفلاسفة اليوم، خاصة في فرنسا، وبينهم من اقدره كثيراً مثل ولوز وداريدا وليوتار وغيرهم، الذين يتمتعون بمواهب كبيرة. لكنهم لا يغنون عن جوع.

□ اي انهم لا يعينوننا في مسألة المستقبل...

ـ على الرغم من حساسيتهم الشديدة. كانوا، كما غيرهم، يبنون اعمالهم انطلاقاً من رؤية قوية، هي التي قدمتها الماركسية. وشعروا منذ وقت بالمأزق الذي تعانيه الماركسية على ايدي الماركسيين، وفكروا في تجديدها. لكنهم توقفوا عند هذه النقطة. لذلك، فإنهم، اليوم، لا يقدمون الينا شيئاً، حتى ولا اشارة الى الطريق الجديدة التي يجب شقها.

الحادي والعشرون

□ اذن كيف تنظر الى القرن الحادي والعشرين؟

ـ يصعب لعب دور النبوة في هذا المجال. لكنني اعتقد اننا سنتيقن، اكثر فأكثر، كم هو صغير هذا الكوكب؛ وان المفاهيم والتأثرات ستكون مشتركة لكل البشر. وبالطبع، سنشهد نهاية «الاوروباوية المركزية» لصالح قارات اخرى، سيكون لها تأثير اكبر. وهذا ما نشهده منذ اليوم. لكن لا ثقافة بديلة حتى الآن. فاليابان، على اندفاعاتها الاقتصادية العالمية، ضئيلة التأثير الثقافي. ولا اعتقد ان الولايات المتحدة الاميركية، كقوة سياسية واقتصادية عظمى، لها الثقافة البديلة. ان كبار الفنانين الاميركيين يتملكهم ايضاً الشعور الاستعماري، على الرغم من ان الثقافة الاميركية، ما بعد الحرب العالمية الثانية، هي المحرك المهيمن عالمياً. وهذه رسالة واضحة تلقتها جيداً اليابان الآسيوية وعكستها كما هي، اي انها اعادت الى الغرب صورته المنعكسة في مرآتها. لذا تصدر الى اميركا قائد الاوركسترا الياباني الذي سيقود فرقة بوسطن السمفونية الشهيرة، فيا للغرابة! ونحن بعد في بداية الطريق. ويمكنني المراهنة ان الحدث الابرز في القرن الحادي والعشرين سيكون الصين التي، بعد تخلصها من الماركسية البدائية، ستصبح قوة ذات تأثير كبير على مجرى الاحداث العالمية.

□ الا تزال الكتابة العمود الفقري في حياتك العامة؟

ـ بالطبع. من دون الكتابة اتلاشى.

خريف الكاتب

☐ تقول في احدى قصائدك الاخيرة:

«قريباً يحل الخريف فماذا فعلت بصيفك يا ميشال بوتور؟

ماذا عن تلك المشاريع التي داعبتها طويلاً، عن برج بابلك السحري؟

قريباً تحل الشيخوخة فماذا فعلت في شبابك؟...»

هل من جواب لديك الآن عن هذه الاسئلة؟

ـ هذه القصيدة عمرها خمس سنوات. ومع ذلك، ستظل من الآن قصيدة راهنة. الحق انني لا استطيع ان اعطي جواباً واضحاً عما قد افعل، لكن اظنني خلفت اشياء ورائي.

☐ هل تتوقف عن العمل؟

ـ ابداً. انني اعمل دون ارادة مني. العمل هو الذي يقودني اليوم. لكنني اريد ان اضع بعض النظام في ما فعلت، عبر مجموعة الاعمال الكاملة التي تقررت في منشورات «لاديفيرانس»، والتي بدأ التحضير لها منذ سنتين.

☐ تضع بعض النظام بالاختيار؟

ـ ليس بالاختيار. فليس في نيتي ان احذف شيئاً مما كتبت. لكنه ترتيب ادبي لا ينسجم، بالضرورة، مع الترتيب الزمني لخلق النصوص.

☐ وكم مجلداً في رأيك لاستيعاب اعمالك؟

ـ مبدئياً، عشرة مجلدات بالحجم الذي لاعمال هو ميروس او بيسووا، اي سبعمئة صفحة للمجلد الواحد. وقد لا تكون المجلدات العشرة كافية.

***

«ايكار في باريس»

استكمالاً لجديد ميشال بوتور، نشير الى كتاب طريف صدر حديثاً في منشورات «هاشيت» بعنوان «ايكار في باريس او احشاء المهندس»، وهو مجموعة صور فوتوغرافية

من باسكال دوليمييه و«تزيين» كلامي من ميشال بوتور. اما موضوع الصور والكلام، فهو «متحف الفنون والحرف» في الذكرى المئوية الثانية لتأسيسه في باريس. فهذا المتحف كان عام ١٧٩٣ دير سان - مارتان - دي - شان تحول، مع الاب هنري غريغوار احد نواب البرلمان الفرنسي في عهد الثورة الفرنسية، الى «معهد للفنون والحرف». وعند انتهاء الثوْرة، تحول الى متحف لاهمية الاعمال التي ضمها في مجموعته، والتي تتمثل اليوم في ثمانين الف قطعة وعشرين الف رسم تخطيطي.

بين القطع التي يتضمنها المتحف، آلة الطيران، وهي اول تجربة طيران للانسان، وكان قضى، دون تحقيقها، ايكار (او ايكاروس بالعربية) بحسب الاسطورة اليونانية. وكانت حلم دافنشي ومبرر العديد من تصاميمه. ففي غمرة الحماسة للتاريخ الجديد الذي بدأته الجمهورية الثورية الفرنسية عام ١٧٩٣، قام جوزف مونغولفييه بتجربته. فحقق بواسطة آلته اول طيران للانسان. ويضم المتحف، الى جانب هذه الآلة، ادوات الكيميائي الشهير لافوازييه الذي اعدم خطأ في عهد الثورة. وكذلك المعدات، التي تمت على يد دني بابان، لأول قاطرة تسير على البخار عام ١٦٩٠. وكذلك ادوات آمبير الذي اسس علم الكهرباء المغناطيسية. وايضاً اول تصميم لتمثال الحرية على بوابة نيويورك، وهو من صنع الفرنسي بارتولدي. وغير ذلك مما سيراه المتفرج في معرض عالمي في باريس.

كتاب «ايكار في باريس او احشاء المهندس» هو استباق للمناسبة بطلب رسمي. ونصوص ميشال بوتور ليست وصفاً للصورة الفوتوغرافية التي التقطها باسكال دوليمييه لاشياء المتحف، بل تجاوز ذلك الى تمجيد الابتكار المهني، وربط تجربة المهندس بتجربة الشاعر، كأي تجربة خلاقة. فها هو بوتور يقول: «احلم بآلة تكون كما النص - الكاتب، نص كاتب يحلم».

ويسمي بوتور المتحف بأنه «اهراء الاختراعات». وفي هذه الاهراء، غلال وافرة من الحصاد الانساني الرفيع.

المثقف - الضمير

لكن لا يمكن ختم الكلام عن ميشال بوتور، دون التطرق الى نقطة مهمة كانت ايقظت بعض الاستغراب لدى بعض زملائه، وهي تتعلق بنظرته الى دور المثقف في الحياة العامة.

فالمعروف ان بوتور لم يكن كزملائه من رواد «الرواية الجديدة» المسيسين، بل كان مشغولاً على حد قوله بالاستغراق في متع الادب. وتميز عن رفاقه بأنه لم يكن يستطيع ان يكون حيادياً ازاء المظالم الانسانية. وفي نهاية كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» الذي اشرنا اليه في المقدمة، يبرر تدخله في الشؤون العامة: انطلاقاً من توقيعه على «بيان الـ ١٢١» الموجه ضد سياسة حكومة بلاده في الجزائر؛ فيقول ان الكاتب مهما كان منعزلاً في برجه العاجي، فإنه مفوض بسلطته الثقافية ان يكون ضميراً للانسانية، ولو تكلف المعاناة والاضطهاد. ويرى ان هذا الدور للمثقف كان في صلب التراث الثقافي الفرنسي حتى قبل بروز مفكري الثورة الفرنسية. ويستشهد بالكاتب فينيلون الذي كان موظفاً في بلاط لويس الرابع عشر ويقتصر عمله على تهذيب الابن الثاني للملك؛ لكنه لم يتورع ان يوجه اليه رسالة عن المظالم التي كانت ترتكب في حق الناس؛ فاغضب الملك، الذي صرفه من الخدمة.

واستطراداً يقول بوتور: إن من غير الممكن للمرء، في بعض الاحيان، ان يتابع عمله معلماً او كاتباً، دون ازالة مظالم او تسوية مظالم يطلع عليها. ثم يقول مخاطباً الكاتب: «ان الصمت ازاء بعض المظالم التي يطلب اليك ان تكون شريكاً فيها بامتثالك، لا يعد نذالة فحسب، بل هو انتحار وموت». ثم يخلص الى القول:

«ان التاريخ الحديث، للاسف، يغص بامثال هؤلاء».

ويرى ان شجاعة «قول كل شيء» تقليد فرنسي؛ وان احتراف الطاعة، والعبودية الصامتة لسادة الساعة» لا يليقان بالكاتب، الذي هكذا يكون «خائناً لادبه ولنفسه، ولكل من يؤمن به».

ايكون كلام بوتور هذا للاستغراب حقاً؟

كنزابورو اوي

«الليل كان أسود، والأب غير موجود»

كنزابورو اوي

ثمة مفارقة لافتة بين الكاتبين اليابانيين اللذين نالا جائزة نوبل للآداب. فالأول ياسوناري كاواباتا، الذي ينتمي الى جيل ما قبل الحرب العالمية الأخيرة، لم يتحمل الفوز فانتحر عام ١٩٧٢، بعد محاولات فاشلة عديدة. اما الفائز بجائزة العام ١٩٩٤ كنزابورو اوي (٥٩ عاماً)، فانه فرح بها، على رغم التلميح في بيان الجائزة الى ان ادب الفائز «يجسد بلداً يبكي ماضيه، بلداً تائهاً في طريق التقدم المسدود».

بعض التعليقات اعتبرت الامر شماتة. اما البعض الآخر، فاعتبره عطفاً. واليابان المعاصرة تتحمل التأويلين. فهي، من جهة، البلد الآسيوي الاحرص على المعادلة بين التكنولوجيا المتقدمة والتقاليد الرجعية. لكن، من جهة أخرى، انطوت معادلتها التي تبدو ناجحة في الظاهر، على مأساة داخلية عبر عنها العديد من الكتاب الذين انتحروا احتجاجاً على تقدم مشروط بذل الهزيمة. فاذا بامبراطورية الشمس يحظر عليها التسلح.

وهكذا بين الظاهر والباطن يدور اعمق صراع في اغرب وضع لبلد اسيوي. فأين مكان كنزابورو أوي في هذا الصراع؟

ميزتان بارزتان في روايات كنزابورو اوي، السواد والقساوة، عبر مخيلة شديدة الاشتعال، كما يقول الناقد رايوجي ناكمورا، تشابه الى حد بعيد مخيلة الشاعر الانكليزي وليم بليك او مالكولم لوري، وايضاً ادب اميركا اللاتينية. ولن نفاجأ، اذا علمنا انه قضى سنوات يدرس الادب في المكسيك.

من هنا هذا الاعجاب الذي أبداه الكولومبي غارسيا ماركيز (جائزة نوبل) بادب اوي وزملائه والذي جعله يكتب دراسة في الموضوع نقلت الى اكثر من لغة.

يقول ماركيز انه، عندما دعاه صديقه الناقد والشاعر الفرنسي آلان جوفروا الى لقاء في بيته في باريس ضم بعض الادباء اليابانيين، لم يكن يعرف عن هذا الادب الا الاسطر القليلة التي في الكتب المدرسية؛ وإلا أن الأدباء اليابانيين «عاجلاً أو آجلاً ينتهون الى الانتحار».

وعندما نال كاواباتا جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، حاول ماركيز ان يطلع على ادبه. وسرعان ما ضجر، لما تصفح الكتب تصفحاً سريعاً. ثم، لدى انتحار كاواباتا، عاودته الرغبة في الاطلاع على هذا الادب الذي يملك أصحابه هذه الحساسية الفريدة، فيقول: «دخلت اول مكتبة مختصة بالادب الاجنبي، واشتريت كل ما وجدت من روايات يابانية لكاواباتا وميشيما وكنزابورو اوي وشيزاكو اندو واوزامو دازاي. وطوال سنة كاملة، لم اقرأ سوى الادب الياباني. واكتشفت ان للروايات اليابانية قرابة مع رواياتي، قرابة لم استطع تحديدها. لكنني احسست بها عبر القراءة، حين لم احسها قط لدى زيارتي الوحيدة لليابان».

هذه القرابة مع ادب اميركا اللاتينية، سوف يخصص بها الشاعر المكسيكي اوكتافيو باث دراسة اكثر عمقاً. وقد تكون الاسطر القليلة، في بيان الاكاديمية الاسوجية لتبرير الجائزة، تلخيصاً دقيقاً، في الاقل، لأدب اوي.

يقول بيان الاكاديمية: عن تجربة اوي الروائية: «ان تجربة الحرب وانهيار اليابان عام ١٩٤٥، اثرا في تطوره بشكل قوي». ويضيف: «ان استسلام اليابان بعد القاء القنابل الذرية عام ١٩٤٥ شكل للشاب اوي صدمة عنيفة، وترك هذا في نفسه اثراً عميقاً، وميز الكثير من اعماله».

يتميز كنزابورو اوي، عن مواطنه وزميله كاواباتا الذي سبقه الى الجائزة، بأنه من جيل ما بعد الحرب، حين كاواباتا وكبار ادباء اليابان الذين نالوا شهرة عالمية، وخاصة يوكيو ميشيما الذي انتحر هو ايضاً بطريقة استعراضية عام ١٩٧٠، ينتمون الى جيل ما قبل الحرب الاخيرة، اي ما قبل الهزيمة. لذلك ثمة تمايز بين الجيلين. فالجيل الاول، الذي كثر المنتحرون فيه بعد الحرب والهزيمة، عرف وعاش تاريخين لبلاده، حين الجيل الجديد، جيل ما بعد الحرب والهزيمة، لم يعرف من بلاده سوى تاريخ ما بعد الحرب، اي تاريخ تكيف بلده مع نتائج الهزيمة.

عندما انتهت الحرب كان كنزابورو اوي دون العاشرة. وتفتح وعيه على لملمة الاشلاء ومحاولة بلاده النهوض من عثرتها. لكنه، كما يقول، اخذ مع الوقت يتعرف تدريجاً إلى ماضي بلده. فالمقارنة هكذا بين المرحلتين تقل حدة عن مقارنة الجيل السابق. لكن هذا لم يمنع كنزابورو اوي من التعبير عبر ادبه عن الألم الدفين في اعماق هذه الأمة، الألم الذي تتشارك فيه مع أمم اخرى عرفت في تاريخها احداثاً مشابهة. لذلك نرى الكاتب الاميركي هنري ميلر يكتب عن كنزابورو أوي: «مع ان أوي ياباني كلياً، فإن هذه التذبذبات الحساسة بين الألم واليأس التي تطلع من ادبه، تجعله شبيهاً بدوستويفسكي».

كان كنزابورو اوي في العاشرة بعد، عندما اسقط الاميركيون القنبلتين الذريتين على هيروشيما وناكازاكي. الا ان ولادة طفل معاق له فيما بعد جعله يعيش من جديد مأساة هيروشيما وآلام الذين سيموتون تدريجاً من اصاباتهم بالاشعاع النووي. واذا عرفنا ان العديد من ادباء العالم تناولوا هذا الموضوع، وخاصة الكاتبة الفرنسية مرغريت دوراس، فكيف يكون هو بعيداً عنه، ويعيش معه ولد يحمل كل سمات الاطفال الذين سيكونون، لسنوات، رفقاء لإعاقة قبل الموت؟

الابن المعاق

ان مأساة اوي، في الابن المعاق الذي رزقه، صارت اكبر من مأساة شخصية، ليس فقط لكونها زلزلت حياته العائلية ودفعت بزوجته الى ادمان الكحول والعيش في عزلة نفسية، وولدت آلامه الشخصية، بل لأنها صارت في زاوية نظر الى المأساة الكونية، وصار الولد المعاق بطلاً لأكثر من رواية له، بل لأنه، في معنى ما، وجد المرض هو الغالب على الانسانية وليس الصحة، حتى انه ذهب الى اعتبار ان الذين هم اصحاء طبيعيون انما لهم مظهر ذلك. وعلى هذا، هم مزيفون. يقول: «لا احب ابداً الناس الطبيعيين، على الرغم من انني ابذل جهداً لكي اكون واحداً منهم. واعتقد انني من البشر المشوهين مثل المعاقين والمعتوهين». لذلك، لا ينسى بيان الاكاديمية الاسوجية ان يذكر في هذا الصدد: «في العالم الخيالي الذي خلقه، نجح في تقديم الانسانية من خلال تعمقه في حالته الخاصة. تلك السمة في نتاجه نراها بوضوح منذ منتصف الستينات، حيث واجه ولادة طفل معاق».

وقد تكون روايته «اغاوي، مسخ الغيوم» عام ١٩٦٤، اكثرها تعبيراً ومعالجة لهذا

الوضع. فهو لا يكتفي بأن يؤقلم حياته اليومية مع الولد المعاق، بل يؤقلم عالمه الروائي؛ فيركز على احباط بكل جوانبه النفسية عبر شطح بالخيال يغذي كل هاجس وكل عصاب.

«لعبة العصر»

عندما اصدر كنزابورو اوي روايته المعروفة بـ «لعبة العصر»، بحسب الترجمة العالمية، وعنوانها الاصلي «اول لعبة بكرة القدم لشخص اسمه مانين»، تصدر ادباء جيل ما بعد الحرب. وهذه الرواية الضخمة المكونة من ١٣ فصلاً، تنتمي الى فئة الروايات التي تستمد اجواءها من حياته الخاصة. وعلى الرغم من دورانها حول محور واحد، الا انها كثيرة التعقيد ومتشعبة المناحي، انطلاقاً من حبكة بسيطة عن عودة الاخوين ميتسو وتاكا الى مسقطهما في قرية جبلية جنوب - غرب اليابان، حيث ولد اوي.

وفي هذه القرية الصغيرة المحدودة، يتوغل المؤلف في التشريح النفسي والاجتماعي للحياة هناك، عبر تقاليدها وخرافاتها - والهتها الجدد وقواها الايديولوجية والمادية. ويتم، عبر الرواية، تشريح تاريخ اليابان كله منذ عام ١٨٦٠ (سنة ولادة مانين)، بما في ذلك، الثورات، وتمرد الفلاحين، ومظاهرات الطلاب، ومشاكل التسلح او عدم التسلح، التي طالما اثارت جدلاً كبيراً في اليابان بعد الحرب (اليابان الممنوعة بنظر الاميركيين عن اي تفكير في التسلح)؛ ثم مواضيع الانفتاح على الخارج والعلاقات بالولايات المتحدة الاميركية.

اما الراوي، في هذه الرواية، وغالباً يتوحد المؤلف به، فهو مثقف فاشل، عمل في التدريس والترجمة، وحاول التخصص في علم الاتنيات. لكن حياته خربت بعد ولادة طفل معاق له. والى جانب هذا الطفل، الذي تمزقت حياته به، نرى ان صديقه الوحيد انتحر بطريقة فظيعة جعلت شبحه يتداخل وكوابيس الراوي.

لكن البطل الحقيقي للرواية هو تاكا الذي قرر ان يعاود حياته من جديد، بعد تجربة مؤلمة عاشها في المسرح في الولايات المتحدة الاميركية، كما فعل في القرن الماضي احد اعمام والده.

وفي هذه القرية، التي يفترض انها تعصرنت، نرى التقاليد تتكرر بطريقة مشوهة: فها

هو مدير المخزن الكبير في القرية (السوبر مارشيه) يلقب بالامبراطور، استعادة لتقاليد سابقة يصعب على السكان التخلي عنها؛ إذ لا يمكن العيش في عالم لا امبراطور فيه.

واستطاع اوي ان يصور تشوهات هذا التاريخ منذ الانفتاح على الغرب عام ١٨٦٠، وما تلا ذلك من تخلخل عبر عدم تطابق ما يستورد وما هو قائم. وليس ادل على ذلك في الرواية من مباراة كرة القدم التي تجري على الطريقة الاميركية، والتي انتهت بغزو المخزن الكبير ونهبه.

التطور

كنزابورو اوي هو ابرز الروائيين الذين حاولوا ان يتفهموا ما يحصل في الحياة اليابانية، عبر المقارنة بين تاريخين، كما يفعل روائيو أميركا اللاتينية. واذا كان ابرز روائيي ما قبل الحرب لم يتفهموا ولم يقبلوا بما حصل، فتوالت الانتحارات التي بدأت مع الكاتب اوزاسمو دوزاي عام ١٩٤٨، وابرزها واكثرها استعراضاً انتحار يوكيو ميشيما العام ١٩٧٠، فإن روائيي ما بعد الحرب الذين يمثلهم اوي، والذين لم يعيشوا في اليابان التي كانت تسمى «امبراطورية الشمس المشرقة»، اكتفوا بتشريح التخلخل في بلادهم كما عاشوه في ظل شروط الهزيمة التي من بينها منع اليابان، كما المانيا، من التسلح كأي أمة اخرى.

لكن مسألة التسلح ليست هي الهاجس، حتى ولو تطرقت تلك الروايات اليه، بل الهاجس هو التخلخل في المعادلة التي يجهد المسؤولون لايجادها «بين الاصالة والحداثة»، بين الانغلاق والانفتاح. ربما لأن اليابانيين يستطيعون الاحساس بذلك اكثر من مواطني الأمم الأخرى؛ ذلك أن اليابان عاشت، حتى منتصف القرن الماضي، في عزلة عن العالم. فإذا بها، في أقل من قرن، تخوض في كل مشاكل العالم وصراعاته وحروبه، وتتلقى ضربة في عنفوان كانت حافظت عليه آلاف السنين.

والمعروف ان كنزابورو اوي يتحدر من الساموري اي من طبقة النبلاء المحاربين. لذلك تنطلق المقارنة هنا من مقارنة حادة.

لكن الانفتاح، الذي سيخلخل عزلة التاريخ الياباني، مر بمرحلتين خلال القرن ونصف القرن: ففي المرحلة الاولى كان الانفتاح مقروناً بذلك العنفوان الامبراطوري الذي

هو جزء من تاريخ اليابان القديم الطويل. اما في المرحلة الثانية، مرحلة ما بعد الحرب العالمية الاخيرة، فسوف يستمر الانفتاح بعد التخلي عن العنفوان الامبراطوري القديم. وهذا ما جعل المرحلتين مختلفتين في الانفتاح نفسه. واذا جيل كتاب المرحلة الاولى، اي جيل المخضرمين الذين عاشوا ما قبل الحرب، لم يستطيعوا التكيف، فإن جيل ما بعد الحرب حاول ذلك. وكنزابورو اوي ابرز المحاولين فهو درس الادب الفرنسي في جامعة طوكيو؛ وجعل جان ـ بول سارتر والوجودية موضوع اطروحته. فالى اي مدى ذهب اوي في التكيف.

الغرب عند اوي

في بيان الجائزة نقرأ: «عرفت دراساته توجهاً غربياً. وتأثراً قوياً بثقافة الغرب. ومن بين كتابه المفضلين نرى دانتي ورابليه وبلزاك، وخاصة سارتر الذي لعبت افكاره الوجودية دوراً حاسماً له».

وتفصيلاً، ولدى مراجعة لأكيرا ازاوا، أحد ابرز النقاد الشبان في اليابان، نرى ان ثقافة ما بعد الحرب تميزت هي ايضاً بمرحلتين: مرحلة ما قبل السبعينات التي كان ابرز وجودها كنزابورو اوي، وفيها محاولة التوفيق بين الخصوصية اليابانية والثقافة الغربية الحديثة؛ ومرحلة ما بعد السبعينات التي افرزت قطيعة شبه نهائية عن التراث؛ لتصير الثقافة اليابانية، في مختلف الميادين الادبية والفنية، جزءاً من ثقافة الغرب.

لذلك يتميز ادب كنزابورو اوي بأنه اكثر تعقيداً واكثر لفتاً؛ اذ توجه الى الاساطير التراثية يعصرنها بكل ما تحمل الاساطير من خصوصية ومن رموز انسانية عامة في الوقت نفسه، وان هو ركز على اظهار التشوهات دون ان يتخذ موقفاً في هذا الصدد، مكتفياً بالانحياز الى ما هو انساني، اي ما يبقى من التراث القومي عندما يتداخل مع التراث العالمي.

وعلى هذا، حاول اوي ان يصالح بين ما هو طبيعي وبين ما هو فذ، بين السيرة الذاتية وبين الخيالي، بين الوثائقية التاريخية والعوالم الداخلية. كما لو كان يعيد ترميم الصور العائلية.

ترميم صور العائلة

وضع كنزابورو اوي عنواناً لأحد فصول رواية له «ترميم صور العائلة»، وهو عنوان نموذجي لفهم ادبه. انه، عبر تفاصيل كثيرة، يعيد ترميم لوحة العائلة في المئة سنة الاخيرة من التحويلات التي طرأت عليها. وقد تكون روايته المسماة «قولوا لنا كيف سنعيش بعد هذا الجنون» عام ١٩٦٩، تلخص اعمق تلخيص محاولة الترميم هذه.

ادرك اوي بواقعية حكيمة انه لا يمكن العودة بالزمن الى الوراء، كما لا يمكن تجاهل ما هو امر واقع. لكنه ادرك ايضاً ان مهمته الوعي الدقيق لهذه الفوضى، ليصل الى من تؤرقهم الفوضى، فلا يرون الصورة الجديدة، او الاصح لا يرون صورتهم الخيالية في الصورة الواقعية. وجلاء الصورة، او ترتيبها، وظيفة الفنان المعاصر في العالم غير الغربي.

لكن كنزابورو اوي لم يعمد فقط الى جلاء صورة الامر الواقع، بل عمد الى وضع الاشارات الكفيلة بتحسينها وتجميلها، حيث يمكن التحسين والتجميل للاحتفاظ بما يستحق وما يجب ان يبقى، وبازالة ما يشوه وما لا يستحق.

وهو، في معالجته، لا يخفي الألم من المعالجة كما لا يخفي اظهار الألم. فاذا كان الألم واقعاً، فيجب التعبير عنه، ليفضي الى مقولة التطهر الارسطوطاليسية. ويتضح ذلك جيداً في روايته «يوم تكرم ومسح بنفسه دموعي» عام ١٩٧١.

مع ميشيما

ان مسيرة كنزابورو اوي الادبية حافلة بالألم، في تعاطيه مع ذاته، او في تعاطيه مع عالمه. وهو لم يعش في «امبراطورية الشمس»، كما ميشيما وكاواباتا؛ لكنه كان يستطيع ان يتفهم موقفيهما، بل ان يحس ذلك بعنف ايضاً، وان لم يفسر الأمر التفسير الوطني الذي كان لدى ميشيما. فها هو بطله المبشر يقول منادياً: «انا السرطان، ان سرطان الكبد هو انا»، وهي جملة تعيد الى الاذهان رواية ميشيما الشهيرة «اليابان الضائعة». وكذلك موضوع «الامبراطور المطهر» الذي يتجسد في زنبقة مذهبة تشع في فجر ارجواني. كما ان موضوع الفتنة المجهضة يتداخل في كل روايات مرحلة الستينات، التي تحفل بنبض التاريخ الغريق، وباحساسات ممضة راودت كتاب جيل ما قبل الحرب.

بداية المسيرة

شارك كنزابورو اوي العديد من كتاب العالم الثالث، الذين وجدوا في الغرب المرآة التي رأوا فيها صورتهم في العالم المعاصر. وكان للفلسفة الوجودية اثرها الحقيقي في كتاباته الاولى التي ابرزها «تربية الطريدة» التي نالت جائزة اكوتاغاوا، عام ١٩٥٨، حين كان في الثالثة والعشرين. لكن هذا الفهم الوجودي للانسان حاول اوي ان يسقطه على عالمه الذي يحيط به، متخذاً من حرية التعبير، التي استمدها من الادب الوجودي، مجالاً واسعاً لتمييز اسلوبه عن أساليب مجايليه، وان كان هذا الاسلوب لم يتبلور كما يجب الا مطلع الستينات. ومع ذلك، ومنذ باكورته «تربية الطريدة»، كان اوي لافتاً جداً، باسلوبه، وبمعالجته لبطله. وهذا ما جعل الشريط السينمائي الذي حققه ناغيشا اوستيما عام ١٩٦١ عن هذه الباكورة الروائية، لافتاً حقاً. اما موضوع الرواية فيدور حول سقوط طائرة اميركية حربية في قرية جبلية، اثناء الحرب العالمية الثانية. فيأسر القرويون طيارها حياً، وهو زنجي اميركي. وفي عين الراوي، وهو طفل من القرية، لم يكن هذا الزنجيٌّ العدوً، ولا حتى الغريب، بل مجرد حيوان. هذا التصنيف الحيواني للآخرين، في نظر العين اليابانية الأولى، سوف يشغل الكثير من الصفحات في ادب اوي. وسوف يجعله لدى النقاد التقليديين، وكأنه يتهجم على الصفاء القومي. وراح، مذاك، يبتعد عن الاوساط الثقافية التقليدية، بل يعلن: «لن اكون ابداً عضواً في اكاديمية الفنون، ولن اقبل اي وسام».

في السبعينات

بعد مرحلة الستينات التي تبلور فيها اسلوب كنزابورو اوي خاصة في «لعبة العصر» عام ١٩٦٧، واصل اوي خطه متمكناً. وقدم عام ١٩٧٣ «طوفان يصل حتى نفسي»، حيث الشخصية الرئيسية تعيش وابنها الذي «يمثل» الاشجار والحيتان، والذي يلتحق بجماعة من «البحارة الاحرار» يصنعون «فلك نوح» في العصر النووي، (وسوف يتأثر الروائي كوبو آبي، وهو الاشهر في الجيل اللاحق بهذا الرمز؛ فيكتب روايته «فلكه ساكورا»).

والحق ان الرموز الطبيعية في الادب الياباني تشغل الحيز نفسه الذي تشغله الرموز الانسانية. لذلك نرى كاواباتا، الذي سبق اوي الى جائزة نوبل، يضمن خطابه، لدى تسلمه الجائزة من الاكاديمية، كلاماً بدا مستغرباً:

«الثلج، القمر، شجرات الكرز المزهرة، تفصح عن جمال الفصول المتحولة وتغلف كل التراث الياباني من جمال الجبل والانهار والنباتات والاشجار وآلاف التظاهرات الطبيعية، كما آلاف المشاعر الانسانية».

وهذا الامر ينسرح ايضاً على كل التراث والحضارات في الشرق الاقصى. فالمكانة الطبيعية في الفكر الصيني او البوذي لا تقل عنها في الفكر الياباني وتراثه العريق الذي ظل يقطر حتى على الادب والفن المعاصرين هناك. ولم يكن كنزابورو اوي ليشذ عن هذه القاعدة، وان وضعها في اطار الاساطير.

ثم ينشر اوي اضخم رواياته «اللعبة المعاصرة» عام ١٩٧٩، وهي توسع في الموضوع الذي كان محور رواية «لعبة العصر»، لكن برموز ثقافية اكثر تطوراً لدى شخصيات الرواية الجديدة، واكثر ذهنية في آن، وهذا ما سمح لشخصيات الرواية الاولى ان تظل اكثر تأثيراً في الجمهور الكبير. وتدور الرواية في اطار ست رسائل ذات اسلوب تمثيلي يؤديها شخص واحد هو تسويوي، بديل اوي. والرسائل موجهة الى اخته التوأم. لكن الرواية تحفل أيضاً بشخصيات رمزية مثل «الهدام» اي نقيض «الخالق». ويضع احداثها في قرية رمزية.

نهاية المطاف

بعد عشرات الروايات، يتفرغ كنزابورو اوي للمراجعة في العشر الاخيرة. فيجمع في مطلع الثمانينات ما كان كتبه من مقالات في حياته الادبية، حين كان يمثل اليسار غير الحزبي. وهذه المقالات تتوضح في الروايات التي سينسجها، كما توضح تلك الروايات. وقسم هذه المجموعة في ثلاثة محاور حول ثلاثة مواضيع: هيروشيما، واللغة والثقافات الاقلوية، ومواضيع اخرى هامشية.

وفي العام التالي، أي عام ١٩٨٢، ينشر مجموعة قصصية بعنوان «النساء اللواتي يصغين الى اشجار المطر». وهي اقرب ان تكون الى تخطيطات غير مكتملة. لكنها تدور في غالبها حول محور واحد: شجرة اسطورية، شجرة استوائية تستطيع ان تحتفظ بالماء في تجاويف اوراقها العريضة. فاذا انتهت زخة المطر، تواصل هي مطرها الى مواضيع مثل كواليس مؤتمر عالمي، او مستشفى للمجانين، او مظاهرة ضد السلاح النووي. لكن هذه المواضيع التي تبدو جافة في واقعيتها، يصوغها كما لو هي احداث خيالية.

وفي العام ١٩٨٣، ينشر مجموعة طريفة من سبع قصص يتصدرها بيت شعر من وليم بليك، يجعله عنوان المجموعة أيضاً: «استيقظوا يا شباب العصر الجديد».

وعلى الرغم من تنوع القصص، فانها تدور كلها في ضمير المتكلم. وهذا ما يجعلها اقرب الى السرد الذاتي، او المذكرات، حيث التناوب بين التأمل في الحياة انطلاقاً من شعر بليك، والولد المعاق ومشاكله.

لكن المعالجة، كما كل قصص اوي، يمتزج فيها الخيال بالواقع، والطريف بالعادي. وتتميز بأن معالجتها لشرح شعر بليك غير مألوفة في معالجات قصصية. فهي تبدأ كأنها مجرد شرح للشعر، بل استشهاد به، مثل: «الليل كان اسود، والأب غير موجود». ثم يأخذ الشرح شكل قصة مبنية على استيحاءات من الكلام الشعري. والعنصر الانساني هنا، كما في اغلب اعمال اوي، يتمثل في الولد المعاق. لذا، فإن كل اجواء القصص، وتشعباتها النفسية والحكمية، تعود الى هذه النقطة المحورية.

وبقدر ما كانت تلك الرموز مأساوية في «لعبة العصر»، تتفتح هنا على كل الاحتمالات. وكأن اوي يذهب في اتجاه آخر ارحب بقدر ما هو اشد اختلافاً.

وفي العام ١٩٨٤، تصبح الرموز الطبيعية اكثر مباشرة في مجموعة النصوص التي حملت ذلك العام عنوان «كيف نقتل شجرة».

ففي هذه المجموعة، يصغر النص؛ لكن الرموز تتواصل: الوادي، الغابة، القرية النائية. لكن الشخصيات النسائية هي التي تشغل هذه النصوص. فالمجموعة عن علاقات النساء والاطفال، النساء المنذورات «للوساطة بين الطفولة والموت».

وفي نهاية الثمانينات، يفوز كنزابورو اوي بجائزة اوروباليا للعام ١٩٨٩، على مجمل اعماله.

اوي المناضل

لم يتوقف اوي يوماً عن الشعور بالالتزام، منذ شبابه الذي عرف بالنضال ولو خارج الانضواء الحزبي. وواصل هذا اليساري الحر نضاله في كهولته، عبر دفاعه عن حقوق الانسان، ومعارضته للتسلح النووي، وتشديده على العدالة الاجتماعية. ولئن كانت

الحروب ظلت هاجسه، فهو لم يستطع ان يعي قنبلة هيروشيما، حين كان بعد طفلاً في العاشرة.

لكن نضاله ليس ثورياً، الا كما هي ثورية دوستويفسكي. لذلك لم يخطئ هنري ميلر حين شبهه بالكاتب الروسي الكبير. فهو، إلى جانب كونه يؤمن بالثورة، يؤمن ايضاً ان مسعاها اهم منها، لأنها محكومة سلفاً بالاخفاق، نظراً الى تعقيدات الطبيعة البشرية التي يصعب ضبطها في نظام. من هنا رائعته «لعبة العصر» التي تحكي عن ثورة فاشلة. لكن، كما يقول بيان الجائزة ايضاً: هي عمل كبير ليس لمعالجته الثورة، بل لشرح وضعها.

جون لوكاريه

«أومن بشيء واحد في عملي: التأثير في القارئ».

جون لو كاريه

قد تكون اول رواية قرأناها بالعربية بشغف عن حياة العملاء السريين في المخابرات الحديثة، هي رواية «الجاسوس القادم من الصقيع». ولست ادري من المترجم. لكن، كعاداتها، ساهمت بيروت في تقديم الرواية، لأنها كانت احد النجاحات الادبية آنئذ، ولأن مؤلفها هو الكاتب الانكليزي الشاب الذي سيعرف فيما بعد باسم جون لوكاريه، وسيحظى بشهرة عالمية، وتترجم روايته الى ١٢ لغة خلال الاشهر الستة التي تلت صدورها، وينال عليها جائزتين ادبيتين. وبهذا النجاح المادي والمعنوي، ترك عمله في السلك الدبلوماسي (وكان سكرتيراً مساعداً في السفارة الانكليزية في المانيا) ليتفرغ للأدب. كان ذلك عام ١٩٦٣. ومنذئذ، طفق يزود المكتبة العالمية برواياته ذات الطابع البوليسي التجسسي، حتى صدور روايته «جاسوس خالص» عام ١٩٨٦، وهي التي اجمع النقاد انها قمة انتاجه، ربما لانها من صميم حياته الشخصية وكأنها سيرة ذاتية، ولو ان الكاتب في الخامسة والخمسين.

أجرت معه مجلة «لير» الفرنسية حديثاً مطولاً في بيته بلندن. وهو من الاحاديث القليلة له مع الصحافة لاسباب يذكرها. وننقله هنا ببعض التصرف.

واذا كان اختيارنا وقع على روائي بوليسي، فلأن هذا النوع من الروايات استرد الهيبة الادبية، في آونتنا، بعيداً عما كان له من صيت سيئ. والحال ان جون لوكاريه ـ واسمه الحقيقي ديفيد كورنويل، هو احد اهم رواد هذا النوع. وقد تميز بالعمق الانساني في المعالجة، بحيث لا يكون الموضوع البوليسي سوى الوسيلة. الا انه، لخبرته العميقة التي اكتسبها من عمله لفترة في المخابرات البريطانية قبل ان يلتحق بالسلك الدبلوماسي،

استطاع ان يبرز كل ابعاد هذا النموذج الانساني الذي ظل يعري، عبره، ادارته ومجتمعه والنظام العصري باكمله.

وكغيره من كتاب الرواية البوليسية، خلق شخصية «جورج سميلي»، وراح يكررها في كل رواياته تقريباً، وهي عديدة: «مرآة الجواسيس» عام ١٩٦٥، «مدينة صغيرة في المانيا عام ١٩٦٨، «عاشق رومانسي» عام ١٩٧١، «سمكة القرش» عام ١٩٧٤، «عملاء سميلي» عام ١٩٨٠، «ضاربة الدف» عام ١٩٨٣، وغيرها.

***

☐ معروف عنك عدم رغبتك في الاحاديث الصحافية.

ـ هذا صحيح لا اميل الى مثلها.

☐ ما رأيك في روايتك الصادرة «جاسوس خالص». هل لك رأيك كناقد محايد؟

ـ الحق انها لي اهم رواياتي، سواء كانت الافضل ام الاسوأ. فهي الاكثر اكتمالاً، لأنها تلخص كل طموحي في الكتابة. لكن من لم يعجب برواياتي السابقة، لن يعجب بها. اما الذين يتابعونني، فسيتحمسون لها كحماستي الشخصية.

☐ من الشخص الذي يبدأ اسمه بحرف «الراء»، والذي اهديت اليه روايتك هذه؟ أهو والدك؟

ـ لو كنت قصدت ان اكشف هويته لفعلت.

☐ تضمنت مقدمة الرواية جملة: «من له زوجتان يفقد نفسه، ومن له بيتان يفقد عقله». فما مصدرها؟

ـ انه مثل فرنسي الاصل، والمعنى واضح. فبطل الرواية «بيم» كان يعمل للمعسكرين: الشيوعي والغربي، بالقناعة نفسها التي هي اصلاً تبرير للمنفعة. وهذا فعلاً لا مجازاً. هذا عن البيتين. اما عن المرأتين، فهما حبيبته ووالدته. وليس من الضروري ان يكون الارتباط بالمعنى الزوجي. والرواية في النسخة الاصلية الانكليزية تحمل عنوان: «الرجل ذو البيتين». والحق ان كل شيء مزدوج في الرواية. واعتقد ان السبب الحقيقي الذي حطم «بيم» هو محاولة تزويجه النفاق والواجب، كأي انكليزي. وعلى هذا فهو المثال لازدواجية

كل منا. وليس من انسان لا يخفي جزءاً من نفسه، يكره ان يظهره للناس. وعادة يكون الجزء المخفي، اكثر من الجزء الظاهر؛ وتلك حالة بطلي «بيم». اما الغموض والسرية، فإنهما لا يشملان الجاسوس فحسب، بل يشملاننا جميعاً. (هناك مثل لبناني: «الرجال صناديق مقفلة» لتأكيد نظرة لوكاريه). لكن عندما اكتب عن جاسوس، فليس الا عن الجانب الانساني فيه، حيث يدور الصراع عادة بين الضمير والمهنة.

❑ هل توضح مصادر روايتك الجديدة؟

- ان احداثها في ذاكرتي منذ زمن بعيد: بعضها وقائع حقيقية وبعضها من مخيلتي ككاتب على اهبة تحضير الشكل العام لروايته. وكنت اؤجل كتابتها كل مرة، حين هي اول فكرة روائية راودتني، قبل ان انشر اي كتاب. وقد يكون سبب تأجيل نشرها تأكدي انها ستكون رواية عمري، وقد تعكس سيرتي الذاتية ايضاً، على الرغم من ان شعوراً كان يراودني احياناً بأنني لن استطيع كتابتها ابداً. وعندما اهملها، لأبدأ رواية غيرها، كنت اكتب عقدة تدور حول فكرتها، وان ليست الفكرة نفسها. وهذا يدل على غنى هذه الرواية في حياتي الشخصية. والسبب قد يكون انني استمد صورة بطلها من شخصية والدي. وكنت متأكداً انني لن استطيع الكتابة عن والدي قبل ان اتخلص من عقدة الذنب في هذا الخصوص. كنت اريد ان اعبر عن هذه العلاقة القائمة بيننا تعبيراً صحيحاً، دون ان انحاز او اجعل القارئ ينحاز، الى اي منا، تبعاً لانحيازي في الكتابة. واستدراج القارئ بمثل هذا الانحياز سهل، اذ يكفي ان يكون التعاطف في الرواية مع احدى الشخصيتين، حتى يكون القارئ متعاطفاً مع الاخرى، في الجهة المقابلة: حتى دون ان يكون للمؤلف يد في انحيازه نحو هذا الجانب او ذاك، اذا كان يسجل صورة شخص حقيقي. بالطبع، كنت اصور كل فضائلي مقابل رذائل والدي. حتى انني، انا نفسي، لم اتمالك عن التعاطف معه ضدي. انها الطبيعة البشرية، فمثلاً لا استطيع ان اسمع محاكمة دون دفاع. وفي غياب الدفاع، لأن المتهم ميت، لم اشعر انني مرتاح للشكل الذي ستتخذه الرواية، الا عندما تحولت ضد الابن، محاولاً تجريده من كل معنى ومن جوهر كل الفضائل الاخلاقية التي يتمسك بها في مواجهة رذائل الاب. وشرعت الرواية تكون مثيرة. وارتاح الابن لعدم تدنيسه لروح والده، مع انقاذها من الارواح الشريرة التي كانت متلبسة بها.

الوالد النصاب

☐ المحور الاساسي للرواية علاقة الأب والابن؟

ـ لأن الرواية هكذا. فالعلاقة الصامتة بين الابن والأب لن تنتهي الا بموت احدهما. وبالطبع بدأت بغلبة الأب، صاحب التجربة الواسعة، حتى اضطرار الابن ان يتظاهر بالرغبة في الاستشهاد دفاعاً عن الوطن؛ وما كان القصد الا الهرب من والده. وقد يتساءل بعض النقاد اين ما هو حقيقي وما هو خيالي في كل ذلك؟ وهذا عملهم كنقاد. اما عملي، فقد انتهى. ولست قادراً ان افصل اليوم بين ما هو خيالي وما هو حقيقي في المزيج الذي تمحورت الرواية حوله؛ وهذا ليس شأني. وليس من كاتب روائي الا يمزج تجربته الشخصية باحداث الرواية.

☐ اين هي آثار تجربتك في الرواية؟

ـ الروائي الموهوب يستطيع ان يعبر عن الاحساس الداخلي عبر الوصف الخارجي. واعتقد انني تركت في الرواية مفاتيح كل شخصيتي، وكل مسيرتي الذاتية، بما فيها من احباط او نجاح.

☐ ان شخصية الأب هي الشخصية الرئيسية في الرواية. وبما أنها ترمز إلى شخصية والدك بالذات، فهل توضح لنا العلاقة؟

ـ كان والدي يعيش حياة غريبة حقاً، لا يحب ان يصرف من حسابه. وغالباً لا يكون له حساب، لكنه يصرف ببذخ. وكان يتناول الطعام في افخم المطاعم، وينام في افخم الفنادق، ولا يعنى بتسديد الفواتير. وكان يتعاطى كل انواع التهريب. وله خيول في بعض ميادين السباق في اوروبا. وكان احياناً يقيم حفلات اسطورية ومآدب، ولا يملك ثمن عشائه. وكانت حياته تغص بالمغامرات الجنسية المثيرة حتى في ايامه الاخيرة. وكان يعقد صفقات مشبوهة، ويستدين من المصارف على اساس عقود لانشاء شركات تجارية، سرعان ما تعلن افلاسها، لأنها صورية. وكثيراً ما جرّه احتياله الى السجن. مات من ازمة قلبية عام ١٩٧٥ عن تسعة وستين عاماً. وكان يردد جملة شهيرة انه لم يقرأ في حياته اياً من كتبي او كتب غيري.

☐ لكن ما رأيك الشخصي فيه؟

ـ اعتقد انني لا اظلمه اذا وصفته بالأناني. واذكر انه ذات يوم شرع في دعوى ضدي، بحجة انني لم اذكره حين كنت اتحدث الى صحيفة عن سيرة حياتي. وكانت المقاضاة والدعاوى من هواياته. ولم يقتنع بعدم متابعة الدعوى ضدي، الا حين اقنعه محامي الشخصي بترضية مالية مقدارها عشرة آلاف جنيه دفعتها له. لكنني للحق استفدت منه كشخص ثانوي في بعض رواياتي.

☐ ما تاثيره غير المباشر فيك؟

ـ ربما هذا اللبس والغموض في حياته. حتى انني كنت واخي نتجسس عليه لنعرف اسراره. وبعكس كونه افاقا، وفر لي ولأخي افضل تربية، لنكون على ما نحن عليه اليوم. وهذا لم يمنع انه كان يستغلنا احياناً في شبابنا. ارسلنا مرة الى باريس لتحصيل فواتير ناد للغولف ملحق بفندق، كان سبق أن رهنه، فلم يبق له حق استغلاله، لأنه هو نفسه لم يسدد اقساطه. وكان مشهوراً في كل الفنادق العالمية وغالباً ما ذكره الناس امامي.

☐ ايكون السبب في تخليك عن بطلك «جورج سميلي» في روايتك هذه، ليتسنى لك، في غيابه وهو نقيض والدك، ان تتحدث بحرية عن والدك؟

ـ انها ملاحظة ذكية، وان كنت لم اتقصد ذلك. لقد تم الامر بعفوية بالغة. فلم يكن «لجورج سميلي» مكان في هذه الرواية. اما كون بطلي نقيض والدي، فالحق معك. لأنني عندما اخترت هذه الشخصية، فكرت في شخص بديل لابي، ربما لأتهرب. ولنكون منصفين، يجب ان نتفهم الظروف التي كانت تبرر لوالدي صور الخيانة لمحيطه وطبقته ومجتمعه؛ إنها ظروف كانت ثمرة تدابير اشخاص او انظمة. من هنا، فإن في محاولتي انكاري لوالدي احياناً، حرصاً على احترام محيطي.

☐ هل الازدواجية، التي هي اساسية في طبائع شخصياتك، ناتجة من ازدواجية في شخصيتك بالذات؟

ـ الحقيقة ان السلوك اللااخلاقي والسوقي لوالدي جعلنا، انا واخي، في المدرسة الداخلية التي التحقنا بها، نحاول ان نظهر على غير ما هي حقيقة العائلة، اي اننا صرنا نخترع صورة وهمية لعائلتنا؛ ونتصرف امام الجميع وكأنها هي الحقيقية. حتى ان هذا

الدور تلبسنا وعشنا بتصورنا اننا ولدان غير شرعيين. واعتقد ان هذا الدور المزدوج في حياتنا، اذ لعبناه تحايلاً على ظروفنا، ظل مترسباً في ذاكرتي الروائية.

☐ يخيل الي ان ثمة تناقضاً في صراحتك الكبيرة الآن وأنت تتحدث عن والدك، مع ما عرف عن تكتمك حول ذلك في السابق؟

ـ الحق انها مجرد حيلة للتحدث عن نفسي. انني، مذ حرم عليّ ان اكشف دوري السابق في خدمة المخابرات، لم اعد اجد الكثير من أساليب تكشف عن شخصيتي، لسيرتي الذاتية، سوى هذا الاسلوب.

التجسس والطبيعة الانكليزية

☐ اذن نسألك من جديد: في الفترة التي اعقبت انتهاء دراستك وسبقت التحاقك بالسلك الدبلوماسي، هل خدمت في «المكتب البريطاني لمكافحة الجاسوسية» ثم في «هيئة المخابرات الملكية»؟

ـ لا تعليق. لكن يحضرني القول هنا ان التجسس هو جزء من الطبيعة الانكليزية اليوم. فأنت، اذا خرجت الآن من عندي، وجدت الكثيرين ممن سيلاحقونك بالاسئلة حول طبيعة زيارتك، وما الذي تحدثت به اليك.

هذه الظاهرة الجاسوسية مستشرية جداً بين البريطانيين والاسرائيليين.

☐ في روايتك الجديدة تتضح شخصية رجل المخابرات الذي ينتقل الى المعسكر المعادي لبلده؛ فما هي الدوافع؟

ـ اعتقد انها ظاهرة تزداد استشراء في صفوف الغربيين والشرقيين على السواء. وتصيب، عادة، العملاء الذين جاوزوا متوسط العمر. وتشيع اكثر لدى العملاء السوفيات. ورأيي انها من السبب النفسي للحياة السرية التي يعيشها العميل السري في اجهزة المخابرات المتعادية والمتشابهة التركيب. فلزوم السرية والشعور بالقرابة مع العملاء الاعداء، كزملاء، يسهلان مثل هذه الانهيارات النفسية للانتقال الى المعسكر الآخر. وليست الأمر قناعة او رغبة في مزيد من الدخل المادي، بقدر ما هو ارضاء لحاجة نفسية في البدء من جديد في الحياة. واني اشبه انهيار عميل قديم بالتشقق في جناح طائرة

الجامبو العملاقة بعد ساعات من الطيران، علامة على ان قدرتها على التحليق استنزفت. وأعتقد ان الاعتماد المتزايد على التقنيات الحديثة في وسائل المخابرات، دون مزيد من الاعتناء بالحالة النفسية التي سترافق تكيف العميل السري مع هذه التقنيات، سيظل يساعد على الانهيار والانشقاق والخيانة. وهنا تحذير للغرب والشرق على السواء.

☐ ما رأيك في الظاهرة التي تجعل الشذوذ الجنسي، لدى الجماعة التي تسمت «بالحواريين» في الثلاثينات، يرتبط بالجاسوسية. وقد برز بين اعضائها اكثر من شخص انضم الى سلك المخابرات، وبعضهم عمد الى خيانتها لمصلحة المعسكر الاشتراكي؟

- اعتقد ان ظاهرة الشذوذ الجنسي في صفوف الطبقة العليا او الوسطى، هي ظاهرة بريطانية خاصة. ونادراً ما نجد لها مثيلاً خارج بلدنا. ولا عجب، فإن افراد هذه الطبقة ينتزعون من احضان ذات توجه في التربية يشبه التوجه في المجتمع الاغريقي، حيث التركيز على جمال الذكور. وهي تربية قامت على اسسها هيئة الاستخبارات منذ زمن بعيد.

اما الخيانة، فلها اسباب اخرى في جيل الثلاثينات من الطلاب الذين برزوا بعد الحرب. وكانت الشيوعية لهم املاً جديداً في مجتمع جديد فتي ينهض على انقاض هذا المجتمع البورجوازي المنحل.

☐ هل يمكن الاشارة الى كيم فيلبي كنموذج لهذا النوع الذي تحدثت عنه من الجواسيس؟

- ان فيلبي هو الأقل تعقيداً بين الزمرة التي افتضحت خلال السنوات السابقة، وهي تعمل لمصلحة الشيوعية. فوالده كان فقيراً، بائع عربات، وكان يميل الى الاشتراكية. وعندما اصبح مستكشفاً وقادته قدماه الى الجزيرة العربية جهر اسلامه. واعتقد انه صار مستشاراً لابن السعود. اذن كيم فيلبي ابن ذاك الرجل الذي يحمل التناقضات الكبيرة في نفسه. وكان على فيلبي ان يجاوز والده تطرفاً. وذاك من طبيعة الاشياء. ثم ان تدريب العميل السري امر في غاية القسوة، يساعد بذاته على الخيانة. ذلك أن اختياره يتم عادة من الطبقة الراقية، ومن الذين يتمتعون بقدرات ذهنية وثقافية متميزة تجعلهم قادرين على ترويض مظهرهم لأي موقف مقنع، بل قادرين على التحدث الى انفسهم، اي يملكون

الازدواجية الضرورية للتمثيل، واقناع خصومهم بما يسعون الى اقناعهم به من تصوّر عنهم. وعلى هذا ينتمي فيلبي الى تلك الصفوة المختارة المنذورة لممارسة حياة مضغوطة بالقوانين الصارمة. وهؤلاء كانوا ممتلئين، ودونما وعي منهم، بقدر كبير من الاعجاب بالنفس، الى حد المرض وتسهيل الخيانة.

□ هل تعرف ان عدم التعرض لانطوني بلنت بعد الكشف عن خيانته، اثار استغراب الرأي العالمي، خاصة حين دعته هيئة تحرير صحيفة «التايمز» الى الغداء في مكاتبها، حيث عقد مؤتمراً صحافياً ليدافع عن نفسه.

ـ رد الفعل كان طبيعياً، وكذلك الفعل. لأننا يجب ألا ننسى ان الذين من «التايمز» وجهوا اليه الدعوة، لأنهم كانوا ينظرون اليه كزميل من زملائهم خريجي كامبردج؛ وانه المؤرخ البارز لتاريخ الفن؛ وانه من صفوة الطبقة التي ينتمون اليها. ولو كان بلنت من خارج وسطهم، لما اظهروا بالتأكيد هذا التسامح.

□ هل تود حقاً ان تلتقي فيلبي اليوم لتستوضحه دوره البارز المزدوج في المخابرات؟

ـ انا اتمنى زيارة الاتحاد السوفياتي، لكن كسائح، وليس كمدعو رسمي. سبق ان دعاني رسمياً للزيارة اتحاد الكتاب السوفيات. وبالطبع، لو تمت، لكنت كلي فضول للقاء فيلبي. ولا اعتقد ان مثل هذا اللقاء ممكن، خاصة بعد أن بلغني ان رواياتي لا تستهويه.

الدولة والكتاب

□ ما هو تفسيرك لعدم ظهور كاتب بارز في مجال الرواية التجسسية في الاتحاد السوفياتي، وهو البلد الذي طلع فيه اعظم الجواسيس؟

ـ لم يكن مسموحاً للكتاب السوفيات حتى القريب بهذا الموضوع. وبعد السماح، برزت سلسلة روايات لجوليان سيمينوف؛ وهي، حتى الان، اهم ما ظهر في هذا المجال في الاتحاد السوفياتي. ومن الطبيعي ان تكون موضوعات سيمينوف تركز على تسفيه «السي. آي. أي» ونقدها بعنف، وتمجيد الجواسيس السوفيات كأبطال وطنيين. والحق أن لا رواية جاسوسية ذات قيمة في الاتحاد السوفياتي ما لم توضع الوطنية والمغالاة فيها خارج الهدف من كتابة مثلها. بل يمكن آنذاك للكتاب السوفيات استغلال هذه المادة لنقد

الاوضاع الداخلية في بلادهم. فيصبح وقعها كوقع القنبلة، كما حدث ويحدث الآن في الغرب. ان سومرست موم، الذي سبق ان انخرط، ابان الحرب العالمية الاولى، في الاستخبارات البريطانية، خصص بعضا من رواياته للحديث عن هذا الجانب اللااخلاقي في سلك المخابرات، وعن الصراع بين انسانية العميل السري وواجبه القذر. وتوجه موم في هذه الرواية بنقد قاس للادارة السياسية. وحمل رئيس المخابرات آنذاك على انذار «الكتاب الذين يتمادون في فضح سرية سلك المخابرات». فامتنع موم عن نشر سلسلة حول هذا الموضوع (١٤ رواية). ويقال إنه احرقها. لكنه بعد عشر من ذلك، عاد ونشر الرواية الاخيرة منها عام ١٩٢٨. وبالطبع سبق أن هددته المخابرات بأنها ستلفق له تهمة الشذوذ الجنسي. وواجه الكاتب غراهام غرين الموقف نفسه (...).

□ ما هي قراءاتك في هذا المجال؟

- احببت واحب قراءة روايات جوزف كونراد. وآخر ما قرأت رواية غراهام غرين «عميلنا في هافانا»، للمرة الثانية؛ وهي حقاً رائعة. كما اعدت قراءة «اميركي مرتاح». وفي سايغون التي زرتها منذ قريب، قرأت رواية «هوشي منه والمدنية». لكن، للحقيقة، لا اقرأ الروايات الجاسوسية لغيري.

□ هل تعتبر نفسك كاتباً بوليسياً فحسب؟

- اعتقد انني اكره التقسيم بين فنون الرواية واختصاصاتها. وروايتي، قبل ان تهتم بموضوع التجسس، هي اولاً رواية. لكن الناشرين اليوم يرون، في زيادة الحدة في تقسيم الانواع، مجالاً اكبر للتجارة. انها بيروقراطية التجارة في الادب؟

□ هل يمكن وصفك، كما وصفت انت بطلك «جورج سميلي»، بالعقلاني الفاشل؟

- بالتأكيد. اذ لا ارتاح للعقلانية، انها مضجرة. في جامعة اوكسفورد، احرزت كل العلامات التي تؤهلني لأكون بحاثة، او استاذاً. لكني انصرفت الى ميدان الرواية.

□ لماذا ترفض الظهور على شاشة التلفزيون؟

- لأن ذلك سيحد من حريتي فقط. واحب ان افصل بين ديفيد كورنويل الذي يريد حياة بسيطة عادية، وبين جون لوكاريه الروائي المشهور. فاذا ظهرت على الشاشة، وحّد

الجمهور بين اسمينا، وفقدت حريتي الشخصية. وهذه الحرية الشخصية التي أمارسها بين الناس، والناجمة عن عدم كشف هويتي، تساعدني في مهنتي ككاتب. اذا جلست في مقهى اتمكن من الملاحظة والمراقبة والاستماع الى احاديث الناس. اما وانا معروف، فسوف احرم هذه المادة.

☐ ما هي آراؤك السياسية؟

- ليس لي نظرية في هذا الصعيد، سوى انني اتمنى للقيم الانسانية ان تصمد في وجه الكثير من الانهيارات. وهذا يصدر عن ليبراليتي التي لا تنتمي الا الى العصر الماضي.

☐ ما الذي تؤمن به؟

- اؤمن بشيء واحد في عملي: التأثير في القارئ، وتأكيد المبادرة الفردية وادانة كل اشكال التسلط والاضطهاد.

الفهرس

لعصام محفوظ

في النقد:

- «دفتر الثقافة العربية الحديثة» - **«دار الكتاب اللبناني»**
- «سيناريو المسرح العربي في مائة عام» - **«دار الباحث»**
- «الرواية العربية الطليعية» - **«دار ابن خلدون»**.
- «السوريالية وتفاعلاتها العربية» - **«المؤسسة العربية»**
- «حوار مع رواد النهضة العربية» - **«دار رياض الريس»**.
- «مشاهدات ناقد عربي في باريس» - **«دار الباحث»**.
- «المسرح مستقبل العربية» - **«دار الفارابي»**
- «١١ قضية ضد الحرية» - **«دار القدس»**
- «لقاءات شخصية مع الثقافة الغربية» - **«الدار العالمية»**.
- «اراغون، الشاعر والقضية» - **«المؤسسة العربية»**
- «جبران، صورة شخصية» - **«المؤسسة العربية»**
- «جورج شحادة، ملاك الشعر والمسرح» - **«دار النهار»**.
- «مسرحي والمسرح» - **«مكتبة بيسان»**

في السياسة:

- «أبعد من الحرب» - «**دار الآداب**»

- «أبعد من السلام» - «**دار الفارابي**».

في المسرح:

- الاعمال المسرحية الكاملة: في خمسة أجزاء - «**دار الفكر الجديد**».

في الترجمة:

- «خمسون قصيدة حب من بول ايلوار» - «**المؤسسة العربية**».

عشرون روائياً عالمياً يتحدثون عن تجاربهم

لعل هذا الكتاب أوسع مدخل، في العربية، لقراءة الرواية العالمية المعاصرة، التي تكاد تغرق بها المكتبات العربية، انسجاماً مع تَقَدُّم الرواية، في هذا العصر، على باقي الفنون الكتابية كلها.

ميزة هذا الكتاب أنه، بعكس التحليلات النقدية والدراسات النظرية التي قد لا تهم الجمهور العريض لقراء الرواية، إنما يتوجه مباشرةً إلى القارئ، ليعقد صلة حميمة بينه وبين الروائيين الذين يتحدثون إليه هنا، بأنفسهم، عن تجاربهم الشخصية والإبداعية ما يسهل عليه فهمهم وفهم أعمالهم، لمزيد من الاستمتاع بها، كأفضل صيغة، حسب قول أحد هؤلاء، لكسر الحاجز الوهمي بين الروائي والقارئ.

عدا ذلك، يكاد هذا الكتاب يكون شبه موسوعة عن أبرز روائيي العصر، وأبرز أعمالهم الروائية المتوافرة ترجماتها في المكتبات العربية. إنه كتابٌ جديد في بابه.

الناشر

غبرييل غارسيا ماركيز

البرتو مورافيا — مرغريت دوراس

ياشار كمال — اسماعيل قدري

غراهام غرين

نورمان مايلر

كنزابورو اوي

لوي-فردنياند سيلين — جون لو كاريه

طوني موريسون — جورج أمادو

أمبرتو إيكو — ميشال بوتور

كلود سيمون — راي براد بوري

آلان-روب غرييه — كارلوس فوانتس

اناتولي ريباكوف — ناتالي ساروت

تصميم الغلاف: عباس مكي